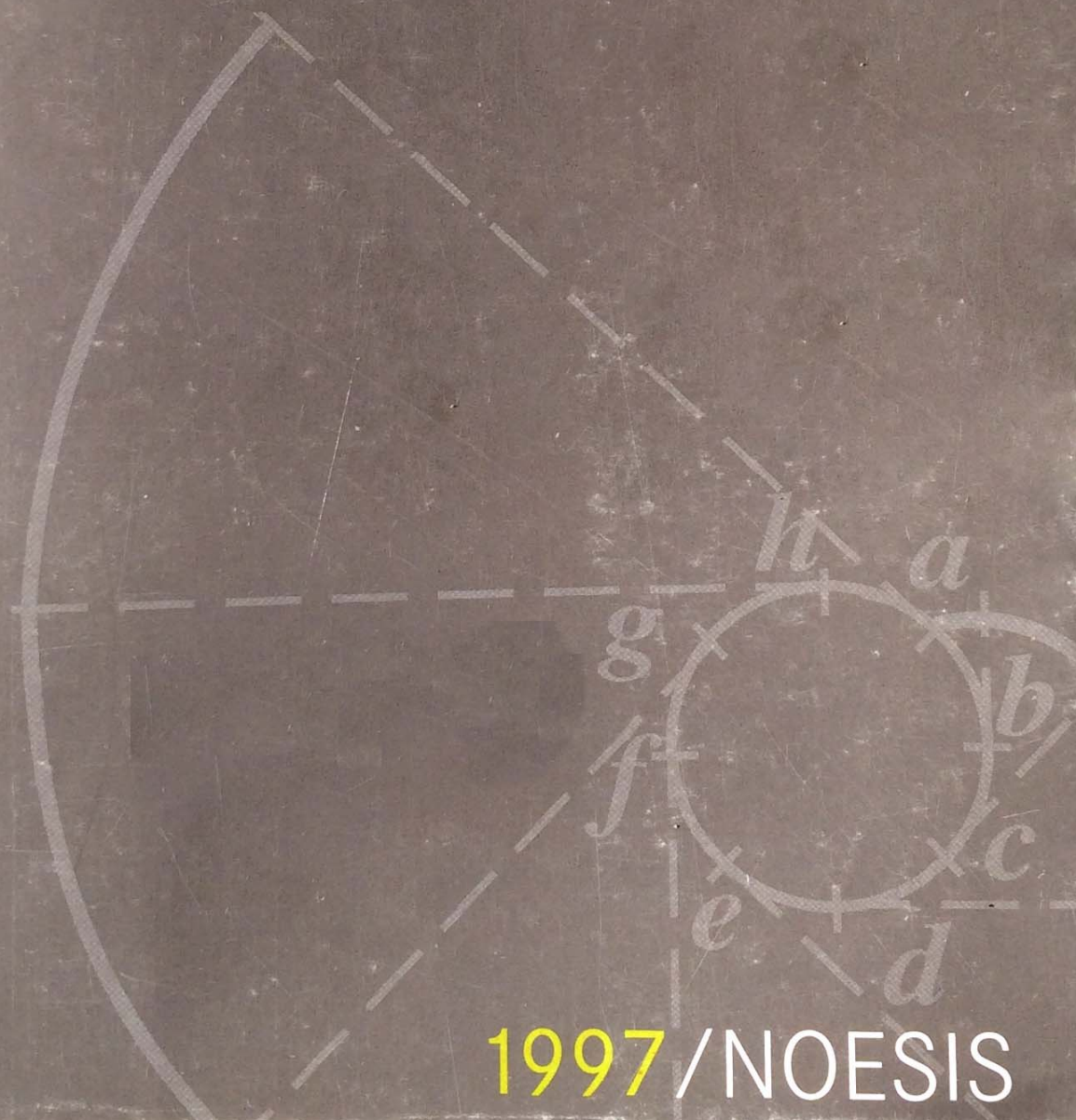


ECRIVAINS ENCORE UN EFFORT... POUR ÊTRE ABSOLUMENT MODERNES

baetens coste schiavetta

FORMULES/REVUE
DES LITTÉRATURES À CONTRAINTES



1997/NOESIS

au siècle Mallarmé
1898-1998

N°1

FORMULES

revue des littératures
à
contraintes

1997-1998

Revue publiée avec le concours du Centre National du Livre
et de la Drac de Picardie

Formules est une publication de l'Association « Reflet de Lettres
(Saint-Quentin, Aisne), avec la collaboration de la Fondation
Noésis Internationale et de l'association Noésis-France.

Directeurs de la publication : Jan Baetens et Bemardo Schiavetta
Comité de rédaction : J.-D. Bertharion, Daniel Bilous, Éric
Clemens, Didier Coste, Jean Lahougue, Guy Lelong et Michel
Voiturier

Adresse de la rédaction :
79, rue Manin, 75019 PARIS
Courrier électronique : bemardo.schiavetta@wanadoo.fr

Distribution : Les Belles Lettres

© Reflet de Lettres, 1997

© pour les textes, les auteurs, 1997

ISSN en cours

ISBN 2-8251-1030-2

Imprimé en Belgique sur les presses de l'imprimerie Acco
(Leuven)

Dépôt légal en France : juillet 1997

SOMMAIRE

1. Ouverture	
— ÉDITORIAL :	
« Écrivains, encore un effort pour être absolument modernes 1.....	9
2. Réflexions	
— Jacques-Denis Bertharion 1	
« Entre rhétorique et réconciliation, la poésie 	27
— Jésus Camarero :	
« Penser l'écriture, faire la théorie. Sur quelques théories récentes »	42
— Didier Coste :	
« Le retour d'Alexandre »	51
3. Polémiques	
— Jacques Jouet :	
« Ma mère-grand, que vous avez de grands dogmes ! 1	75
— Jean Lahougue - Jean-Marie Laclavetine :	
« Correspondance (extrait) »	81
4. Antécédents	
— Daniel Bilous :	
« Aux origines du mailart : Les Loisirs de la Poste S	105
— Giovanni Pozzi :	
« La tradition de la poésie visuelle », avec sept poèmes visuels	123
5. Compositions	
— Jan Baetens :	
« Vanité. Sept méditations flamandes »	139
— Marcel Bénabou :	
1 La grosse coupure »	142

— Michelle Grangaud :	
«Temps à part, pousse-pousse part à temps »	
— Hervé Lagor :	
«La vitrine de Nelson Coleman (extraits) »	156
— Pierre Lartigue :	
« Cerf volant », sextine.....	
— Daniel Marmié : «Holorimes »	
— Gilles Tronchet :	
« Sonnet et vœux ».....	179

1. Mixtes

— Patrice Hamel :	
« Emergence de lettres (une lecture cognitive) »	177
— Guy Lelong :	
« Écrit par son support »	188
— Jacques Roubaud :	
« Préparation d'une famille de contraintes »	203
— Bemardo Schiavetta :	
« Comment je me suis mis à écrire le Livre »	209

2. Critiques

—	« Ave
viator » (à propos de Renaud Camus).....	229
—	«
Vérités du détour » (sur Michel Falempin).....	232
— « Poésie holorime, valeur d'usage » (à propos de Daniel Marmié)	236

3. Échos

—À la revue «Formules» et autour...	245
— Rencontres, colloques, séminaires	246

OUVERTURE

Jan Baetens & Bemardo Schiavetta

ÉCRIVAINS ENCORE UN EFFORT...

...pour être absolument modernes !

Telle sera l'une des devises de notre revue, dont l'initiative a été prise par deux écrivains qui ne sont pas Français « de souche », ni même d'origine francophone. Pour nous, le choix du français comme langue de réflexion et de création est cependant logique, dans la mesure où le français est le lieu par excellence de la modernité, et qu'il est utile de le répéter en ces temps où il est question du déclin de la culture française.

Plus dangereusement encore, aujourd'hui la question même de la modernité semble avoir disparu de l'horizon littéraire. Le goût de l'expérimentation, le souci non académique des formes, le risque des manières d'écrire excédant l'attente du lecteur, le parti pris d'une solitude certaine, tout cela ne fait plus, depuis quelque dix ou quinze ans, l'objet d'aucun désir. A l'époque dite du postmoderne, lecteurs et auteurs en reviennent à ce qui est présenté comme la seule assise valable du commerce des lettres : le récit, le témoignage, l'aveu, le cri, bref la parole aussi franche, aussi immédiate et spontanée que possible, parée parfois, chez certains, d'un agrément de style très convenu, mais toujours aisément paraphrasable sur les plateaux de télévision.

Ainsi, on est arrivé peu à peu à considérer la modernité comme une époque révolue, située quelque part entre le prémoderne et le postmoderne.

Nous pensons, bien au contraire, que la modernité est toujours inactuelle et qu'elle devrait être comprise comme cet effort de tous les temps pour dépasser les limites admises du discours, effort que les avant-gardes ont réalisé en cassant les modèles du passé, dans une quête éper-

due de l'unique, du « jamais fait ». Mais ce tison iconoclaste est, avouons-le, désormais passablement épuisé.

Occultée par le tapage des tendances iconoclastes, une autre voie de la modernité, radicalement opposée à l'expression romantique, privilégiée depuis longtemps le calcul conscient comme moteur de l'écriture. Cette voie est celle d'Edgar Allan Poe, postulée comme une « hypothèse ingénieuse » dans sa *Philosophie de la composition* ; celle de Roussel, révélée dans son *Comment j'ai écrit certains de mes livres* ; celle aussi (dans la lignée directe de Poe) de Mallarmé et de Valéry, qui faisaient naître l'œuvre d'un travail sur les mots ou les formes ; celle enfin des contraintes de Queneau et de Perec.

La perte de crédit dont pâtissent aujourd'hui les anciennes avant-gardes, ne doit pas entraîner la disqualification de la modernité dans son ensemble. Bien au contraire, leur effacement relatif nous permet de suivre désormais cette voie occultée, où tout progrès est possible.

Le progrès, cette notion périlleuse si elle est mal comprise, nous le définissons d'un point de vue *technique*, comme recherche du minimum de complication dans le maximum de complexité.

L'avancée, alors, n'est plus fonction du rejet de ce qui précède ; elle résulte moins de la très problématique invention *ex nihilo* que d'une reprise constructive des formes existantes ; celles des avant-gardes, certes, mais aussi les plus « traditionnelles ».

Etre moderne, ne consiste donc pas à vouloir être à la mode, dans ce qui est moutonnement contemporain, mais plutôt à essayer d'écrire mieux, d'intégrer au processus d'écriture la totalité des éléments en jeu, d'en exclure également ces aspects-là qui restent sans pertinence pour le projet en question.

Cela touche, risquons le mot, à une volonté de construction, voire d'hyperconstruction.

Aujourd'hui, en effet, de nombreux écrivains —dont les noms et les œuvres figurent plus loin— pratiquent ce que nous appelons l'hyperconstruction. Si leur point de départ a souvent été le constat de l'épuisement de la modernité avant-gardiste, ils sont arrivés à cette nouvelle forme de la modernité par des voies indépendantes, mais guidés toujours par la même volonté de dépasser l'attente du lecteur.

1. Des bienfaits inattendus de la critique postmoderne

Nous croyons que la perte de qualité littéraire qu'observent tant de lecteurs, s'explique probablement, chez les écrivains, par ce rejet de l'effort et du risque.

C'est une idée fausse, en effet, de croire que les règles d'un discours, surtout si elles sont strictes et complexes, empêcheraient ce dernier de librement s'épanouir. Au contraire, dès qu'on rejette les conventions de l'écriture, le travail qui en résulte s'avère tragiquement proche des banalités informes qui nous traversent la tête chaque fois que nous croyons parler ou écrire directement. Comme l'a noté naguère Renaud Camus, la nécessité d'une discipline formelle trouve en ce point sa justification la plus radicale: «*“Le naturel, c'est la culture.” Donc, plus vous croyez parler naturellement, plus vous êtes sincère et plus vous êtes parlé par votre culture, votre âge, votre milieu, etc. Ce n'est qu'en imposant à son discours des contraintes formelles toutes artificielles, où s'embarrasse le vouloir-dire, qu'on peut espérer échapper au babd implacable, en soi, de la Doxa. Ainsi l'écriture, au sens moderne du terme, s'articule-t-elle à une éthique.*»'

Dans la production récente, beaucoup d'écrivains engagés un jour dans la modernité ont certes réussi leur reconversion à des pratiques plus immédiatement payantes, mais d'autres ont persisté, rejoints par des voix plus nouvelles, aujourd'hui malheureusement privées de tout appui institutionnel un peu solide. Ainsi, le déclin des revues, abondantes pourtant, puis l'absence de vraie politique éditoriale dans les collections qui ont fini par se ressembler les unes aux autres, c'est-à-dire à rien, enfin les difficultés de la librairie de création, ne sont pas pour rien dans l'impression largement répandue qu'il ne reste plus grand-chose de l'effervescence des deux décennies 1955-1975. Les efforts de P.O.L, surtout dans le domaine de la « poésie », et l'engagement de petites maisons comme Verdier ou Champ Vallon, avant tout en faveur de la 1 prose », ne doivent pas dissimuler l'arbitraire qui domine de nos jours la politique des éditeurs.

La multiplication des proses et des poésies postmodernes, mollement écrites, conventionnellement iconoclastes, modérément tapageuses, jouant essentiellement sur le consensus des belles âmes intellectuelles et sur le bon sens et les grands sentiments d'un large public, n'a cependant pas eu que des effets négatifs sur la modernité. Les critiques formulées

par les tenants du postmoderne nous ont permis de revoir l'idée que l'on se fait du moderne, et partant de la stratégie à mettre en pratique lorsqu'on prétend, comme c'est l'ambition de ces pages, faire œuvre de modernité.

Les objections postmodernes peuvent, du moins en littérature, se ramener à trois grands types :

— Premièrement, le triomphe du postmoderne a montré les limites de la surenchère iconoclaste où s'était enfermé ce qu'il faut bien nommer l'anti-formalisme, ou plutôt le **formalisme transgressif** des avant-gardes traditionnelles.

— En second lieu, et de façon tout aussi salutaire, le retour à des formes de narration plus accessibles a rehaussé les pièges de la lecture moderne, trop souvent difficile à l'extrême, si ce n'est carrément impraticable.

— Enfin, le plaidoyer en faveur du divertissement a poussé à s'interroger honnêtement sur le dilemme du plaisir et de l'ennui.

Chacune de ces trois critiques mérite de toute évidence un examen plus détaillé, selon trois aspects des œuvres de la nouvelle modernité que nous appellerons le formalisme, la lisibilité de la règle et le plaisir du texte.

a) Formalisme transgressif et formalisme constructif

Alors qu'il avait longtemps suffi de chercher « du nouveau » (mais toujours sans aller « au fond de l'inconnu ») pour prétendre avoir « écrit », l'épuisement graduel de cette recherche de l'Unique, du « jamais fait », du neuf pour le neuf n'échappe plus à personne, surtout si l'expérience vise avant tout la destruction des formes existantes. En effet, la « philosophie de la décomposition » des avant-gardes, avec leur formalisme transgressif, se contentait trop d'éliminer les modèles prémodernes. Mais une règle ne peut être enfreinte de manière véritablement créative qu'une seule et unique fois, et comme il n'y a pas un nombre illimité de règles à enfreindre, cette dynamique s'abolit d'elle-même. Après, il ne reste que le « néomodernisme » : la répétition du geste transgressif, l'imitation d'antimodèles et leur transformation en recettes d'école. Cet anti-formalisme figé refait, à l'envers, l'œuvre d'un certain académisme, lequel repose sur *Yimitatio* de modèles canoniques.

Le problème s'aggrave encore lorsque le principe de la transgression finit par se confondre, comme il arrive fréquemment de nos jours,

non plus avec la furie autrefois salulaire de Dada, mais **avec la simple absence de soucis formels**. Ainsi, l'anti-formalisme triomphant des avant-gardes a fini par se dégrader en banal a-formalisme. comme si le **rejet** de tout programme formel pouvait être le chemin le plus court **vers** la libération du sujet.

En poésie, cette idée naïve de la nécessaire décodification du langage métrique est malheureusement fort répandue, car l'on assimile volontiers, abusivement, les contraintes formelles aux contraintes politiques : Barthes, dans sa *Leçon*, avait eu la faiblesse intellectuelle de comparer les règles de la grammaire au fascisme... Faut-il donc voir dans notre goût pour l'organisation stricte de l'écrit un pendant à quelque parti pris pour l'ordre musclé en politique ? Certes non, et même le contraire. Comme nous l'avons écrit, le rejet de toute norme asservit l'écrivain aux diktats non conscients du spontané, aux caprices de l'époque et du moi. L'absence de règles formelles, ainsi, s'avère autrement plus autoritaire que la libre adoption d'un programme d'écriture.

L'étude exemplaire que Jacques Roubaud a consacrée | la crise du vers, *La Vieillesse d'Alexandre*¹ offre une belle illustration de cette progressive dégradation. D'abord, les aventures de la poésie aux XDCe et XXe siècles se sont à bien des égards confondues avec le saccage méthodique de l'alexandrin, mais la montée rapide et généralement joyeuse du seul vers libre -dont témoigne exemplairement l'anthologie célèbre de Bernard Delvaille, *La nouvelle poésie française* (1974)- a fini par faire oublier l'essentiel : son opposition créatrice à l'ancienne prosodie. Ainsi, le vers libre s'est trouvé en même temps prosifié et envahi par des alexandrins et des octosyllabes inconscients.

En effet, le vers libre a été jadis une anti-métrique, un effort **de ne pas faire des alexandrins**. Hélas, à présent, nos Messieurs Jourdain a-formalistes produisent des alexandrins à foison, et sans le savoir... Ecrivent-ils pour autant des textes de qualité ? Nous ne le pensons pas. Pour cela, il eût fallu déjà pratiquer un vers libre conséquent avec sa nature propre.

S'il nous semble inopportun de souscrire à la thèse convenue de la liberté du poète, c'est qu'elle a le tort de repousser dans l'ombre une poésie toute différente, fondée sur l'exaltation et la **radicalisation** de la règle (la *contrainte*) : une poésie où des principes de versification autres se substituent ou s'ajoutent aux règles classiques, comme nous le voyons avec soulagement chez certains poètes qui nous intéressent.

Dérivées d'un dispositif formel, *mais sans s'y réduire lorsqu'elles sont réussies*, les productions ainsi conçues se placent bien sous l'ensei-

gne du credo valéryen : « les belles œuvres sont filles de leur forme *-qui naît avant elles* » ?

C'est de pareille tradition moderne de la règle (dont le relatif oubli est pour beaucoup, sans doute, dans le discrédit actuel de la poésie) que notre revue cherche à examiner, critiquement, les enjeux, c'est à dire autant les réussites que les problèmes.

Ce qui vaut pour le vers vaut aussi pour la prose, et l'on comprendra pourquoi nous avons reconnu chez certains écrivains une nouvelle modernité, visible dans leur volonté d'organisation et de construction, certes bien différente des avant-gardes de souche dadaïste ou surréaliste, mais différente aussi des constructions crypto-académiques du discours littéraire postmoderne.

b) La lisibilité de la règle, ou l'ouverture des formes fixes

Cependant, la question de la modernité telle que nous l'entendons ne se confine en aucune manière à un problème d'écriture proprement dite. La lecture est aussi notre problème.

Trop longtemps, en effet, le prestige des concepts d'originalité et de modernité a permis à des auteurs tout à fait quelconques d'écarter toute critique comme réactionnaire par définition, les dispensant de se soumettre au jugement du lecteur. Pourtant, la modernité d'une écriture reste inachevée aussi longtemps qu'elle ne débouche pas sur la mise en question de l'œuvre unique, que personne ne saurait refaire sans tomber dans le ridicule du « déjà fait ».

En toute logique, si la modernité cède l'initiative aux mots, selon la belle expression de Mallarmé, alors l'écrit qui en provient ne peut jamais être la propriété privée de tel ou tel auteur, pour singulier ou exceptionnel qu'il se rêve. Il faut en revanche que le lecteur, ayant saisi les mécanismes et les enjeux du texte, ait l'occasion, s'il le souhaite, de prolonger ce texte ailleurs, ou de le modifier, quitte à se voir lui même continué ou récrit lui aussi par ses propres lecteurs. Ce partage des procédés a été autrefois courant : la Renaissance française, par exemple, a repris le sonnet italien avec des variations infimes au départ, passant peu à peu des simples traductions à des *réélaborations*, pour aboutir enfin à des développements nouveaux.

Encore faut-il que le statut du lecteur change, et que les minuties accordées au texte deviennent *lisibles* c'est-à-dire susceptibles d'être identifiées, reconnues, en un mot lues et jugées par le lecteur *avec plaisir*.

Ce que nous appelons la « lisibilité de la règle » définit donc la perception *joyeuse* de l'ordre générateur d'un texte, non pas dans le seul but d'obtenir le déchiffrement escompté par l'auteur, mais afin de créer une possibilité d'échange, de reproduction et de variation créatrice. Ces règles d'écriture pourront devenir ainsi des sortes de « formes fixes » applicables aussi bien au vers qu'à la prose.

Une œuvre véritablement *ouverte* (pour reprendre le terme déjà un peu oublié d'Umberto Eco) ne peut pas être, au moins pas seulement, une libération produite par le refus de tout carcan. Cette interprétation anarchisante est même la plus pauvre que l'on puisse en donner. L'œuvre ouverte peut être comprise dans un sens contraire à toute idée de dérèglement, pour signifier alors la liberté qu'assure justement l'emploi de formes comme principes générateurs de création, de lectures et de transformations sans fin.

Etre moderne, ainsi, (il convient d'y insister puisque c'est très exactement notre position), revient aujourd'hui à essayer de partager les règles de l'écriture. De cette manière, l'hyperconstruction, qui est un état de discours, état inachevé et inachevable s'il en est, s'assimile aussi à un état d'esprit, qu'il n'est pas exagéré de qualifier de foncièrement *transindividuel* : les règles et contraintes d'écriture que l'on retrouvera dans cette revue ne seront jamais l'apanage de l'écrivain qui s'en dirait l'inventeur, mais obtempèrent logiquement à l'idée de partage inhérente à tout procédé de composition, surtout à ceux qui donnent *l'initiative aux mots et aux formes*.

Les contraintes ne sont pas des contraintes, mais plutôt des matrices vivantes pour l'imagination créatrice. Notre « philosophie de la composition » (pour reprendre les termes de Poe) aboutit inéluctablement à la production de multiples, à la répétition infiniment variée de modèles en vers et en prose, dans une conception très élargie de l'ancienne dynamique des formes fixes poétiques.

Nullement exclusif, notre goût des formes fixes n'a donc rien de nostalgique, mais accuse notre conviction que, même dans ce domaine-là, tout reste ouvert.

c) Contre l'ennui : le plaisir du texte

Enfin, et c'est sans doute un troisième défi majeur qui se pose aux écritures de la nouvelle modernité, il est de rigueur que ce travail ne dégénère pas en une acrobatie langagière vide de toute portée, en un exercice de haute voltige verbale : il faut que le plaisir du texte et le

plaisir tout court y trouvent leur compte. Longtemps, on le sait, modernité et jouissance ont eu tendance à s'exclure féroce­ment l'une et l'autre, le plaisir de lire et d'écrire étant jugé de droite, la doctrine moderniste s'opposant à tout fléchissement de la rigueur. Comme l'écrit Dominique Noguez, dans une analyse décapante du cinéma politique (trop « sérieux ») des années 68, ce n'est là qu'un préjugé parmi d'autres, de droite justement : *« On ne voit pas pourquoi la révolution devrait commencer par interdire. Et surtout par interdire un plaisir —un plaisir esthétique, c'est-à-dire gratuit. Ce sont les bigotes qui sont contre le plaisir, pas les révolutionnaires. Ce sont les épiciers qui sont contre la gratuité, pas les révolutionnaires »*.*

Pour notre projet la thèse de Dominique Noguez signifie au moins ceci : que le souci de *lisibilité de la règle* aurait tort de se couper de sa dimension psychologique, celle qui concerne directement le *plaisir de la lecture*.⁵ Car si tout écrit qui donne envie de se faire lire est « lisible », une règle lisible éveille, chez l'écrivain-lecteur désireux d'exploiter et de développer les mêmes principes, le plaisir de lire *mieux*. L'ennui si justement reproché à d'innombrables textes de la modernité, est donc loin d'être une fatalité, une séquelle inévitable des prémisses de l'hyperconstruction. Plutôt est-il le talon d'Achille de la modernité : l'ennui étant fondamentalement une exclusion du lecteur.⁶

Par conséquent, l'absence ou le manque de lisibilité de la règle ont inexorablement des effets dévastateurs sur la lecture, et partant sur l'hyperconstruction elle-même, toujours perfectible parce que partagée. Être moderne, finalement, c'est donc aussi affaire de plaisir, même si ce n'est jamais un but en lui-même, encore moins un moyen de se détourner du texte.

2. Échecs et réussites de la nouvelle modernité

Nous croyons percevoir l'émergence d'une nouvelle configuration du moderne dans certaines œuvres actuelles, où nous retrouvons des pratiques d'écriture et de lecture qui sont les nôtres. Cette parenté pourrait nous inspirer un discours naïvement militant. Mais apologétique et dithyrambe ont déjà été trop longtemps le seul discours des diverses écoles de la modernité. Il nous semble que ce temps est désormais révolu

et que le *sens critique* est le seul instrument intellectuel digne de ce nom
que l'on puisse utiliser en littérature.

En effet, à confronter notre modèle de modernité, comme hyper-
construction plaisante autant que lisible, aux œuvres modernes qui con-
tinuent malgré tout de s'écrire en ces années postmodernes. il nous sem-
ble tout à fait normal de constater que leur réussite n'est jamais absolue.

Ainsi, les trois tendances majeures qu'il est possible de distinguer
à l'intérieur de ce corpus, ont toutes leurs points forts et non moins leur
plus ou moins grands défauts. Nous parlerons à ce sujet, par commodité,
d'hyperconstruction proprement dite, de formalisme transgressif et des
« écrivains du silence », tout en sachant que ces tendances sont souvent
imbriquées, mais toujours clairement distinctes de l'a-formalisme post-
moderne.

a) L'hyperconstruction proprement dite

Dans la littérature de langue française, l'hyperconstruction est
pratiquée tout d'abord, par des écrivains comme Noël Arnaud. Marcel
Bénabou, Jacques Bens, Claude Berge, André Blavier, Paul Braffort.
Paul Foumel, François Caradec, Jacques Duchateau, Jacques Jouet,
Michelle Grangaud, Jean Lescure, Hervé Le Tellier, Michèle Métail.
Jacques Roubaud ou d'autres membres de l'Oulipo.⁷ dont certains
sont
avant tout des érudits ou des mathématiciens. Aux Oulipiens on
ajoutera
volontiers le nom d'écrivains indépendants qui pratiquent avec succès
des écritures à contraintes, comme Jean Lahougue,⁸ Pierre Lartigue.⁹
ou
Daniel Marmié¹⁰ ou d'autres encore, comme Claudette Onol-Boyer et sa

construction, elles restent néanmoins écartelées entre les exigences ici contradictoires du plaisir du texte et des nécessités du déchiffrement de la règle. Beaucoup d'entr'eux, en effet, soit répugnent à faire apprécier du lecteur la « cuisine » de leur travail, déployant devant ses yeux un feu d'artifice de fictions époustouflantes mais peu repérables (c'est le cas de *La vie mode d'emploi* de Georges Perec, ou plus certainement encore de plusieurs textes en prose de Jacques Roubaud, dont *La Belle Hortense*¹³), soit s'appliquent à échafauder des artefacts d'une audace formelle inouïe, mais sans impact sur le plaisir (c'est le cas à *Alphabets* de Georges Perec ou encore des *Cent Mille Millions de poèmes* de Raymond Queneau).

Nous constatons, par ailleurs, que beaucoup de lecteurs ne gardent pas en mémoire les grands textes des oulipiens, mais plutôt leurs *exercices* plus ou moins facétieux. Ceux-ci, rassemblés dans deux volumes célèbres (*La littérature potentielle*, Gallimard, 1973; *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, 1981), ou paraissant, pour les plus récents, dans les fascicules de *La Bibliothèque Oulipienne*, sont souvent repris dans les spectacles publics de l'Oulipo, où ils sont très efficaces, en raison de leur effet hilarant. Ainsi, hélas, ces exercices restent indissolublement attachés à son image, ou à sa caricature, et renforcent dans l'esprit postmoderne le lien qui a presque toujours lié le formalisme au vide des contenus, au « mauvais goût » maniériste et au comique des parodies, comme s'il allait de soi que le sérieux doit toujours relever d'un registre prétendument supérieur. Ce malentendu involontaire entretient l'idée que la Vraie et Grande Littérature relève de l'ineffable, et qu'Elle est bien autre chose qu'un jeu sérieux, même réussi.

Quant aux auteurs qui ont publié dans *Conséquences*, pour différente que soit leur démarche de celle des Oulipiens, notamment au niveau de l'application des règles d'écriture (plus souple et largement plus ouverte aux imprévus du processus d'écriture que dans l'Oulipo), ils partent également des principes générateurs d'une forme, voire d'une forme très solidement inscrite dans un lieu et un support matériels déterminés. Pourtant, leur production littéraire est encore trop brève pour qu'il soit possible d'en dresser d'ores et déjà un véritable bilan.

b) Le formalisme transgressif

C'est le cas des « anti-écrivains » relevant encore de la tradition du formalisme transgressif des avant-gardes, comme ceux qui pratiquent des performances au sein du groupe *Polyphonix* ou comme ceux qui se sont retrouvés exemplairement autour de la revue TXT.¹⁴ Leur désir de travailler contre la langue et l'idéologie que véhicule son bon usage,

trouve certes un équilibre entre le principe du nécessaire **déchiffrement** et le plaisir du texte, mais a beaucoup de mal à passer du **travail** sur la lettre, le mot ou la phrase, tous soumis à un intense entourage stylistique, au niveau supérieur du chapitre et du récit. C'est le **déficit** qu'on peut trouver à des « romans » tels que *Commencement de Christian* Prigent³ ou *Discours aux animaux* de Valère No vanna, **malgré** l'enthousiasme qu'ils suscitent l'un et l'autre. L'intérêt de **TXT pour le** théâtre, pour la performance, pour la lecture à haute voix de **l'écrit, dépasse** certainement la seule préférence pour la matérialité des **vocables et la** dimension physique des organes de la voix.

La plus grande lisibilité formelle de ce genre de textes subit en effet une érosion certaine du fait que *la distribution des règles et jeux formels s'effectue la plupart du temps de manière gaiement anarchique*. de sorte qu'il devient difficile pour le lecteur de tester partout ses propres hypothèses : telle règle qui prédomine ici peut fort bien n'agir qu'en creux à d'autres endroits, ou vice versa, sans que l'on sache toujours quel statut doit être accordé à ces variations. De même le plaisir du texte, par moments très intense dans les productions de ce type, souffre incontestablement de la démesure inhérente, dirait-on, à cette parole contestataire et carnavalesque dont les effets s'émoussent lorsqu'ils se déchaînent sur une trop grande distance.

c) Les écrivains du silence

C'est, enfin, également le cas d'un petit nombre d'auteurs qui poursuivent les recherches de Maurice Blanchot ou de Louis-René Des Forêts pour essayer de rendre présent le vide constitutif de toute parole, et de la parole littéraire en particulier (l'œuvre de Nathalie Sarraute, très probablement, soulève des questions proches, qui ne sont pas vraiment celles du Nouveau Roman). On les appelle parfois les écrivains du silence ou de l'absence, et leur prestige critique est inversement proportionnel à la quantité de leurs productions (il s'agit d'un courant *rare*, dans plus d'un sens du terme, et hautement apprécié par la critique surtout universitaire). Mais, à force de vouloir dire le *rien*, il leur manque peut-être l'assise fondamentale de toute hyperconstruction : n'avoir strictement *rien à dire*, ce qui permet de *tout dire* en laissant, finalement libre, l'initiative aux formes.

S'ils ont en commun avec l'hyperconstruction la remise en cause d'une idéologie romantique de l'auteur, et si le dosage de lisibilité de la règle et de plaisir du texte ne pose pas directement problème, c'est au niveau plus formel que des écrivains comme Bernard Noël ou Roger

Laporte, par exemple, butent contre un écueil infranchissable (et l'œuvre de Pierre Michon, de Jean Daive ou d'André Du Bouchet soulèvent très probablement des difficultés analogues). Ainsi que le fait remarquer Jean-Benoît Puech, le problème de ce genre d'écriture est qu'il lui est interdit, du moins en régime littéraire, d'aller jusqu'au bout, c'est-à-dire d'être *à dessein mal écrit*.¹ Car la perte de soi dans l'acte d'écrire, si elle continue à se dire dans un langage somptueux ou étroitement surveillé, c'est encore, paradoxalement, à une victoire qu'elle s'assimile. Et à se faire, par contre, dans un langage infralittéraire, c'est l'indifférence totale qui évidemment la guette.

d) Toutes tendances confondues

Certes, dans les productions passées en revue, l'on trouve également des écrits qui correspondent à l'idéal défendu en ces pages : *Pourquoi je n'ai jamais écrit aucun de mes livres* de Marcel Bénabou ou bien des romans et recueils de Jean Lahougue, notamment *La Comptine des Heights* ou *La Ressemblance*, allient à merveille les dimensions du lisible formel et du plaisir du texte, et ce à l'intérieur d'un souci marqué des formules hyperconstruites.

D'autres livres, moins faciles à classer, arrivent mieux à réconcilier les diverses facettes et dimensions de la modernité. Mais c'est pour se trouver confrontés aussitôt à des problèmes d'un ordre différent. *La Bibliothèque de Villers* de Benoît Peeters,¹⁸ par exemple, surtout dans la forme réécrite qu'en a proposée un de ses lecteurs, le graphiste Patrice Hamel, marie heureusement hyperconstruction, plaisir et lisibilité de la règle. Mais l'articulation nécessaire de ce texte à d'autres écrits du même signataire révèle des difficultés au départ insoupçonnées. Le roman de Peeters est en effet inséparable d'un ensemble d'autres volumes, comme en tout premier lieu la série des *Cités obscures*,¹⁹ dont les règles sont loin d'être équivalentes à celles qui gèrent si admirablement *La Bibliothèque de Villers*.

La Mue de Pierre Bergounioux,²⁰ *L'Élégie de Chamailières* de Renaud Camus²¹ ou encore *Temps Machine* de François Bon,²² soit autant d'ouvrages que nous sommes prêts à défendre, engendrent curieusement des interrogations comparables : indétachables sinon d'une œuvre, au moins d'un réseau de textes à la fois autres et mêmes, de tels livres se prêtent difficilement à des analyses qui se limitent à eux (*Formules*, par conséquent se devra d'y revenir).

Enfin, force est aussi d'admettre que le phénomène des littératures à contraintes ne se limite nullement au seul corpus littéraire, au sens convenu du terme. On est sûr d'en trouver plus que de simples traces dans le travail de certains grands hommes de spectacle tels que Bobby Lapointe, Raymond Devos ou Francis Lalanne. Et l'ouverture technique des métiers d'écrire aux champs du virtuel assure elle aussi de

3. (À suivre...)

Depuis le début des années 80 la littérature française est entrée dans une période de profonds renouvellements, peu apparents sous la surface de l'agitation médiatique postmoderne. Le déclin d'une certaine littérature de recherche semble donner lieu à la recherche d'une littérature nouvelle, qui ne s'interdit plus le plaisir du récit dans le roman ni le plaisir du mètre dans la poésie. Mais les critiques, les transgressions et les expériences des décennies précédentes ne sont pas redevenues vaines ni silencieuses : le questionnement des formes n'est pas dépassé, bien au contraire : il a changé de signe. Les écrivains que nous souhaitons rassembler tentent de *construire* une œuvre au sein des difficultés mêmes de la parole, mais, tout en les exhibant, ils ne font pas cependant de cette difficulté la matière de l'écriture. Il s'agit plutôt d'une difficulté assumée et exploitée comme point de départ.

Sans chercher à produire quelque malencontreux effet d'école, notre revue tend à favoriser donc une certaine démarche en littérature, au-delà des genres choisis pour illustrer ce qui paraît essentiel : la cohérence et la rigueur, le désir d'aller jusqu'au bout d'un travail sur les qualités et les pièges, les séductions et les résistances du matériau verbal, ses contextes et ses supports.

Cette ambition est loin d'être inédite, tous les grands formalistes — tous les grands écrivains ! — l'ont partagée, avec préférence donnée au resserrement des liens d'un texte, l'accent mis sur la surdétermination réciproque de ses éléments ou l'effort d'en chasser toute scorie, la conviction enfin que les thèmes ou d'autres objets du discours ne doivent pas dicter le cours des mots et des formes, mais bien les suivre.

Pareille ambition, pourtant, semble aujourd'hui suspendue, la tra-

le goût de l'imprécision et de la vitesse, par les charmes de mille et un petits riens. Résolument inactuelle, *Formules* entend combattre cette propension à l'inarticulé, non pas en jetant l'anathème sur les productions contemporaines, mais en relançant une voie différente, rétive aux cris du moi comme aux bruits du monde.

Précisons-le : tel programme n'a pas pour destin la sécheresse, moins encore l'abscons. Le soin accordé aux minuties diverses de la technique littéraire déclenche en effet un plaisir, une jubilation même, qui sont autant le fait des auteurs que des lecteurs. Généralement courtes, ce qui en permet l'appréciation critique, les productions rassemblées dans *Formules* devraient avouer les principes et les règles qui ont présidé à leur élaboration. Celle-ci, pourtant, demeure par définition inachevée. Car dès que s'installe un va-et-vient entre la règle et le texte, les imperfections se précisent, qui demandent amendement, tout comme se signalent de nombreuses autres chances de perfectionnement, qui peuvent déboucher elles aussi sur des versions neuves. *Formules*, du reste, ne manquera pas de publier les échos suscités, pour radicales que soient les refontes suggérées. Cependant, notre questionnement sur l'expansion de l'œuvre, ou plus exactement de l'impossibilité d'en jamais rester au texte tel qu'en lui-même, fixé une fois pour toutes, ne doit pas être la butée d'une pratique moderne : il faut y voir plutôt le pari qui se trouve au cœur de cette revue.

Il n'y a pas d'autres façons de prouver que la défense de la modernité, qui s'apparente aujourd'hui à un acte de résistance, n'est pas une mode, mais bien au contraire un vrai mode... de *travail*.

NOTES ¹

¹ *Buena Visio Park*, Paris, P.O.L, 1980, p. 66.

² Pans, Ramsay, 1987 (1ère édition 1978).

{ *Cahiers II*. Pans, Gallimard, bib. de la Pléiade, 1974, p. 1022, souligné par Valéry.

⁴ *Le cinéma autrement*. Parts, UGE, 1979, p. 49.

¹ Cf. le couple terminologique lisible/lecturable chez Benoît Peeters (*Les Bijoux ravis*, Bruxelles, Magic Stnp. 1984) et chez Jean Ricardou (« Éléments de texti-que », in *Conséquences*, du numéro 10, 1988, au numéro 13/14, 1991). Ces deux auteurs font ainsi une distinction entre le *lisible* (qu'ils situent du côté du plaisir) et

le **lecturable** (qu'ils associent plutôt à la possibilité technique qu'à le lecteur de déchiffrer les mécanismes du texte). Pour des raisons d'euphonie, et afin de ne pas abuser de jargons, on utilise ici le couple plaisir du texte/lisibilité de la règle

* C'est l'idée défendue par Roland Barthes dans son **Plaisir du texte**, Paris, Seuil, 1972.

⁷ Les noms évoqués sont ceux des membres actifs de l'Oulipo qui sont d'expression française. Harry Mathews et Oskar Pastior écrivent, respectivement, en anglais et en allemand. D'autres sont avant tout des mathématiciens, comme P Rosenstiehl, ou des érudits, comme B. Cerquiglini.

* Jean Lahougue a publié, entre autres : *Argos* (Gallimard, 1973), *La Visite du château* (Gallimard, 1975), *La Polonaise* (Gallimard, 1976), *Non-lieu dans un paysage* (Gallimard, 1977), *La Comptine des Heights* (Gallimard, 1980), *La Doublure de Magritte* (Les Impressions nouvelles, 1987) et *La Ressemblance et autres abus de langage* (Les Impressions nouvelles, 1989).

? Pierre Lartigue a publié, entre autres : ***Ce que je vous dis trois fois est vrai*** (Rycoan Ji, 1982), ***Beaux inconnus*** (Gallimard, 1988), *Barcelone* (Champ vallon, 1990), ***Le second XVI^e siècle*** (Hatier, 1991), *L'Art de la pointe* (Gallimard, 1992), ***L'Hélice d'écrire. La sextine*** (Les Belles Lettres, 1994), ***La Jolie morte*** (Stock, 1995), *Un soir Aragon* (Les Belles Lettres, 1995) et ***Amélie*** (Tschann, 1995).

¹⁰ Daniel Marmié a publié un seul ouvrage. ***De la reine à la tour***, Pans, de Fallois, 1996.

'St- Régine Detambel a publié notamment ***L'Amputation*** et ***Table des manières/ Exemples*** (Julliard, 1990), ***L'Orchestre*** et ***La Semeuse*** (Julliard, 1990). ***La Modéliste*** (Julliard, 1990; 10/18, 1992), ***Le Long séjour*** (Julliard, 1991), ***La Quatrième orange*** (Julliard, 1992), ***Les Écarts majeurs***, textes ouhpiens (Julliard, 1992), ***Graveurs d'enfance*** (Christian Bourgois, 1993), ***Le Vélin*** (Julliard, 1993), ***La Lune dans le rectangle du patio*** (Gallimard, 1994), ***Le Jardin clos*** (Gallimard, 1994), ***Album*** (Calmann-Lévy, 1995), ***Le Ventilateur*** (Gallimard, 1995), ***La Verrière*** (Gallimard, 1996).

| Cette revue a paru de 1983 à 1992 (chez Les Impressions Nouvelles, G. Lelong, 93, quai de Valmy, 75010 Pans). Michel Falempin a publié, entre autres, ***L'Écrit fait masse*** (Flammarion, 1976), ***La Légende travestie*** (Flammarion, 1987), ***L'Œil occulte*** (Imprimerie nationale, 1989), ***Góngora parmi les ombres*** (Noésis, 1994), ***L'Apparence de la vie*** (Ivréa, 1995) et ***La Prescription*** (Ivréa, 1996); Mireille Calle-Gruber est notamment l'auteur de trois fictions : ***Arabesques*** (Actes Sud, 1985), ***Midis*** (Noésis, 1992) et ***La Division intérieure*** (1995).

„b“ Cf. le tout récent livre de Pascale Casanova, ***Beckett Tabiracteur*** \ Éd. du Seuil, collection « Fiction & Cie », sur lequel nous reviendrons dans notre prochain numéro.

¹² Imprimerie Nationale, 1993.

¹⁷ Paris, P.O.L./Hacheite, 1978.

¹⁴ Cf. L'anthologie, ***TXT 1969-1993***, publiée aux éditions Bourgois en 1995.

¹⁵ Paris, P.O.L., 1991.

“ Paris, P.O.L. 1987.

¹⁷ Voir la section centrale de son livre ***Du vivant de l'auteur***, Seyssel, Champ Vallon, 1991.

¹⁸ * Pans, les Impressions nouvelles, 1991 (1ère édition : 1980).

¹⁹ Poursuivie aux éditions Casterman avec l'aide et la complicité du dessinateur François Schuiten.

1 Gallimard, 1991.

| P.O.L. 1990.

g Verdier, 1993.

ⁿ C'est au début des années quatre-vingt que l'ordinateur littéraire a réellement pu voir le jour grâce aux collectifs ALAMO (Atelier de littérature assistée par les mathématiques et les ordinateurs) et LAIRE (Lecture art recherche innovation écriture), qui édite depuis 1989 une revue sur disquette : *Alire*. [Nous remercions Evelyne Rogue pour ces informations].

²⁴ Jean-Pierre Balpe est le responsable du département Hypermédia à l'université de Paris VIII et de la revue sur disquette *Kaos* ; il a notamment publié : *Lire la poésie* (Colin, 1980), *Initiation à la génération automatique de textes en langue naturelle* (Eyrolles, 1986) et *Hyperdocuments, hypertextes, hypermédiats* (Eyrolles, 1990).

REFLEXIONS

Jacques-Denis Bertharion

**ENTRE RHÉTORIQUE ET RÉCONCILIATION,
LA POÉSIE :
*morphôsis / mimesis***

La poésie d'aujourd'hui n'est pas une, ni plusieurs : elle est légion. Cependant, les différentes esthétiques -qui sont autant d'idéologies de la parole— sont loin d'être équivalentes ou interchangeables. La réarticulation du champ que propose Jacques-Denis Bertharion a le double avantage de

Partons d'un constat positif. Certains poètes ont choisi de soumettre leur art à une rigueur de chaque instant, autrement dit d'élaborer une poétique consciente et soucieuse de ses moyens. Leurs poèmes résultent de l'interaction de dispositifs minutieux qui déterminent leur composition, l'équilibre de leurs grandes masses, leurs tropes et figures, gouvernant ainsi l'élaboration du sens.

L'écriture échappe ainsi à toute illusion de la préexistence d'un sens, d'un « message » extérieur au poème, étranger à toute mise en mots, sorte d'amont de l'écriture, de lieu obscur et fascinant dont l'écriture serait la manifestation, la simple formulation. Regarder ainsi le poème, pour le lecteur comme le critique, revient à considérer le texte comme un simple médium, comme la marque d'une nécessité de la parole d'ordre intime, existentiel. Pareil élan transforme la lecture en décodage, non

plus du poème, mais, au-delà ou en-deçà du poème, à travers et souvent malgré lui, de la personnalité du poète, conscience souffrante dont on croit pouvoir percer les secrets, révéler les arcanes en déchirant le voile transparent des mots, en arrachant le masque des figures. La fonction essentielle du poème serait en définitive de propulser une interprétation, une glose qui permettrait de faire retour sur l'individu, sur l'homme. Un cercle herméneutique se dessine, dont le texte n'est plus que le centre vide, système symbolique trop vite rendu (ou voulu) transparent par une systématique réduction du potentiel sémantique des figures que l'on ramène toujours, de gré ou de force, à la raison -c'est-à-dire à un sens univoque, que l'on peut figer, stabiliser, expliciter, gloser, paraphraser, ramener à une *simplicité* significative.¹

La voie exigeante choisie par un certain nombre de créateurs actuels rejette cette lecture des poèmes. Pour parer à la double réduction thématique et psychologique qui guette tout texte, pour éviter tout enlèvement de la poésie dans un marigot sentimentaliste de mauvais aloi, le poète opte pour une forme d'auto-référentialité. Il considère la « forme poésie » (Jacques Roubaud) comme une forme autonome, radicalement séparée de l'usage standardisé et utilitaire du langage communautaire. Il prend ainsi acte de l'opacité ou de l'intransitivité du langage, assume une perte du lien représentatif qui unissait les mots au monde. Le texte poétique pourra alors prendre comme thème sa propre élaboration, théâtralisant ses propres mécanismes pour opposer au cercle herméneutique une parfaite clôture sur sa nature linguistique. Le poème se dit lui-même, ne peut que dire le langage, sans prétendre au pouvoir magique de nomination du monde, accusant au contraire l'impossible lien entre les mots et le réel, dégonflant tous les « imaginaires du langage » (Barthes), provoquant l'explosion en plein vers des clichés poétiques, des représentations codifiées de la figure du poète, des thèmes rebattus de l'effusion lyrique, bref, de toutes les postures poétiques les plus usées. Cette voie n'est pas la plus aisée, et l'on se tromperait gravement si l'on voyait dans ces expérimentations poétiques multifformes une sécheresse absolue de la pensée, un désintéret souverain pour le monde : l'expérimentation poétique est la manifestation d'une inquiétude poétique bien plus vaste.

Considérons donc uniquement les créateurs, ceux qui n'ont cessé de questionner, selon des modalités particulières, les mécanismes de leur écriture dans ses relations au réel et à la conscience. Trois gran-

des lignes me **semblent** se dégager, trois grandes familles, virtuelles si-non réelles, **exister**.

Les merdres

Sous cette étiquette, empruntée à Christian Prigent (*Ceux qui merdrent*, P.O.L., 1990) via Jarry, je désigne ceux qui font éclater les rouages de la langue communautaire, décrètent une poésie-séisme, agressent le lecteur et forcent sur l'opacité respective du réel et du langage B mais deux noirs qui ne se fondent aucunement. Poésie surexposée : couleurs langagières accusées, traits délibérément forcés, bains réactifs ratés, absence voulue de nappé, de brillant, de vernis, au profit de clichés froissés, flous, fondus dans un chaos délibérément criard.

Ainsi, *Voilà les sexes* de Christian Prigent. dont j'extrais ces quelques lignes de la préface-manifeste, intitulée « Voix au ça pitre | :

Il y a d'abord ceci : aucun nom né nomme le monde, corps et réel sont sans figures. La grille des mots tient ça serré, socialisé. Contre cette violence, on ne peut que torsion, gesticulation pathétique et fixe : celle des morts de Pompéi. J'appelle cette torsion « écriture ».

(...) Il n'y a pas non plus de « langage du corps ». Entre réel (expérience ?) et langage, rien que tirage, impossible idylle. Le matériau sexuel ne vient au langage qu'en le faisant rater.

(...) Objectif : (...) s'extirper en riant du magma nul des mémoires, des gestes tronqués, des mots mous, de la faim sexuelle hallucinée (...).

Pour ça, je donne voix au ça pitre : accélération des effets de langue « sexuelle », avec dérapages contrôlés et carambolages idiots. Singeries des signes d'Eros. Naufrage des litâneries sexy, sexuelles, stéréœdipées.²

Prigent revendique une poétique de l'illisibilité comme démarche accusatrice des stéréotypes, dans une écriture heurtée, disloquée, grotesque, « sorte de travestisme généralisé » « où du sens affleure et s'effondre » dans des « pitreries douteuses et détournements des idiolectes d'époque ». Poésie de la table rase, de la destruction généralisée conçue comme seule voie/voix d'accès à l'écriture. Poésie pessimiste, négative, qui ne ménage pas son lecteur, mais au contraire l'agresse, le secoue, le violente.

Les réconciliateurs

Un nom vient immédiatement à l'esprit : Philippe Jaccottet. L'auteur de *Pensées sous les nuages* et d'*A la lumière d'hiver* renouvelle la grande tradition optimiste et affirmative de l'écrire poétique, tente d'accueillir la lumière du monde dans ses mots, grâce à un travail patient et humble qui se questionne sans grandiloquence, dans la hantise de la douleur et de l'approche de la mort, expériences limites qui accusent les frontières de la poésie, la réduisant peut-être à néant. Poésie sous-exposée, cette fois-ci (Jaccottet affectionne les nuages, la brume et les lueurs incertaines de l'aube qui dévoilent un paysage improbable, qui ne se laisse jamais complètement saisir) : l'auteur est présent, non plus comme présence visionnaire ou sujet lyrique exalté, mais comme un regard lucide, humble et précis, posé sur son expérience poétique comme sur son expérience de la vie.

Poésie ouverte sur le monde, dans laquelle « s'éveille une confiance », pour reprendre une formule de la très belle préface rédigée par Jean Starobinski pour le recueil de Jaccottet publié dans la collection Poésie-Gallimard. Pour ce critique, le principe de l'écriture de Jaccottet réside dans le désir d'offrir au lecteur « une parole capable d'établir un rapport juste avec ce qu'elle désigne », le « don de la justesse » étant au fondement de toute communication entre les hommes.³ Mais, heureusement oserais-je dire, le poète n'est pas à l'abri d'une crise, d'un vacillement soudain des mots qui apparaît avec le déclin de l'âge :

Autrefois
moi l'effrayé, l'ignorant, vivant à peine,
me couvrant d'images les yeux,
j'ai prétendu guider mourants et morts.

Moi, poète abrité,
épargné, souffrant à peine,
j'osais tracer des routes dans le gouffre.

À présent, lampe soufflée,
main plus errante, tremblante,
je recommence lentement dans l'air.⁴

Les rhétoriciens

Serait-ce le tirage poétique parfait ? La métaphore photographique que j'ai malencontreusement choisie me conduirait dangereusement vers

un tel jugement de valeur. Juste milieu, dirais-je, couleurs exactes, sans trahison. Le poète dit ce qu'il fait, fait ce qu'il dit, sans provoquer son lecteur (il ne merdrera donc pas), sans avoir non plus la tentation de (re)lier écriture et existence (s'il réconcilie sa poésie, ce ne peut être qu'avec d'autres textes, avec une tradition purement livresque, et non avec la « vie »). A la différence des merdres, il ne cède pas à la tentation de l'anarchie verbale, ou plus exactement de l'inorganisation poétique artistement orchestrée. En effet, quelqu'un comme Christian Prigent,

dans sa contestation en acte des codes littéraires, utilise ponctuellement des principes d'ordre, des règles qui relèvent de l'idée de contrainte scripturale mais restent soumises à un projet transgressif qui les dilue : la forme n'est pas clairement au principe de l'acte d'écriture, et ce formalisme transgressif, en refusant de s'affirmer véritablement comme formalisme, risque en permanence de basculer du côté de l'a-formalisme.⁵

Le rhétoricien pratique au contraire de bout en bout une poésie à hypercontraintes, véritable radicalisation de l'ancienne poétique des formes fixes. Il peut décrire avec précision ses protocoles d'écriture, signalant que la poésie (scandale !) est avant tout une impeccable construction aux rouages minutieux, un territoire dépourvu de zone d'ombre et régi par des règles, des lois formulables -et non la fluence incontrôlée d'une parole prétendument inspirée par on ne sait trop qui ou quoi.

Entre réconciliateurs et rhétoriciens, c'est-à-dire entre poésie phénoménologique et poésie à hypercontraintes, c'est l'élément « phénoméno » qui est apparemment mis entre parenthèses : la création procède uniquement de *formules* langagières, sémantiques, rythmiques, prosodiques. Le rhétoricien refuse expressément d'ouvrir son écriture au *champ perceptif*, il œuvre dans le sens d'une clôture dans le seul *champ du langage*. Cette orientation donnée à la création littéraire entraîne ainsi le refus de toute implication du poète comme *sujet lyrique* dans son écriture : il n'est présent-à-l'écriture ni comme accusateur sarcastique qui juge et exécute les figures anciennes (posture du merdreur), ni comme conscience interrogatrice (posture du réconciliateur). Le vers

Pour envisager une écriture moderne actuelle, je privilégie le champ des rhétoriciens et, dans une moindre mesure, des merdreurs. Mais ce choix esthétique doit également s'accompagner du questionnement inlassable des présupposés, des « pseudo-axiomes » (Roubaud) qui définissent telle ou telle posture du poète. Ainsi, la double évacuation du réel et de l'individu qui est au centre de l'expérience poétique mérite d'être interrogée, dans ses principes théoriques comme dans ses répercussions sur la réception des textes. Peut-on poser, selon des critères linguistiques et philosophiques solides, une parfaite autonomie de la figuralité, qui se trouverait coupée de toute référence au monde et de tout ancrage possible au *hic et nunc* d'une énonciation ? Pour formuler le problème autrement, il faudrait explorer la zone de contact qui pourrait exister entre la dynamique des formules, que je nommerai la *Morphôsis*, et la relation au réel (relation qui est toujours nécessairement construite, résultante d'une élaboration mentale) que l'on désigne par *Mimé sis*.

Le tournant de la modernité a rompu avec la notion de *mimé sis* du monde, avec l'idée d'un lien représentatif établi entre le poème et le « réel » : « la modernité, de quelque époque qu'elle date, ne va jamais sans l'ébranlement de la croyance et sans la découverte du peu de réalité de la réalité, associée à l'invention d'autres réalités. »⁶ Cependant, si l'œuvre d'un rhétoricien procède d'une stratégie scripturale qui en détermine le sens (la forme vient avant le contenu), elle doit se raccorder en un second temps à une représentation du monde (même conventionnelle, tissée par des codes) qui sera la condition de son existence auprès du lecteur : rares sont, en effet, les textes qui s'enferment radicalement dans leur propre dire, mis à part peut-être certaines recherches menées par Jean Ricardou. Ainsi, la *représentation* ne se retrouve plus comme *origine* naïve d'une écriture expressive, mais comme *construction* a posteriori dans l'acte de lecture. La *mimé sis* a certes perdu sa prééminence, mais elle persiste comme une procédure intellectuelle qu'il convient de questionner dans cette nouvelle perspective.

Pour apporter quelques éléments de réponse, je propose de considérer la part réservée au lecteur dans les productions des rhétoriciens. On peut se demander dans quelle mesure les stratégies scripturales mises en œuvre par les poètes de la *Morphôsis* intègrent un pacte de lecture rigoureux : quelles orientations suggèrent-elles au lecteur dans son activité interprétative, quelle part réservent-elles à sa liberté, à sa toute-puissance face aux textes ? Autrement dit, un texte poétique qui entend ne rien céder au hasard, qui se veut résultat d'une démarche d'écriture de bout en bout maîtrisée, prévoit-il avec une égale rigueur le travail de son

lecteur face au texte (face à un texte dont il ne décèlera pas forcément toutes les subtilités.) ?

Partons du constat, en un sens étonnant, que l'écriture poétique régie par des formules rigoureuses (formules qui, par des jeux conscients sur les signifiants, soumettent le dépli du sens) se réclame d'une rigueur, d'une rationalité qui est proche de celle des théoriciens universitaires de la littérature. Comme si, plutôt que de voir réduite la poésie à des mécanismes basiques, les rhétoriciens avaient d'emblée choisi une sorte d'équation poésie = formules, *morphôsis*. Leurs productions sont gouvernées par *un souci de lisibilité de la règle* qui les a générées ; les textes donnent à lire les mécanismes qui ont présidé à leur élaboration et **font** résider tout l'intérêt de la réception dans la jouissance liée à la **découverte** des procédés de textualisation. La lisibilité de la règle se **substitue** à l'impossible lisibilité du monde (la *rhétorique* à la **réconciliation...**) : le *sens* que prennent les mécanismes formels devenant **principe de lisibilité** des textes. On voit que dans cette dynamique, **l'opposition lisibilité** de la règle/lisibilité du monde entend camoufler une **tension qui recoupe** à mon avis l'articulation problématique *Morphôsis/Mimésis* dont le rôle m'apparaît central.

En effet, ces textes signifient à **leur manière** « l'invincible absence dont les mots ne parviennent pas à **triompher** » (M. Foucault), en faisant jouer leur inévitable et scandaleuse **autonomie** à l'égard de ce qu'ils nomment. Ils participent de la **crise de l'espace de** représentation, crise hantée par le souvenir d'une pensée **qui ordonnerait**, fixerait des repères, donnerait à lire et à voir **des hypothèses sur le réel**. Car une nostalgie très forte peut s'exercer (ce sera ce que je désignerai comme le « complexe des réconciliateurs ») : **nostalgie d'une époque où le** créateur pouvait fournir naïvement du référent, **du sens, transmettre** des réseaux signifiants dont la cohérence **était assurée par des** codes sociaux et culturels généraux, par **des systèmes symboliques** stables et partagés par tous. Nostalgie **combattue, dans l'angoisse, par les** avant-gardes, qui toujours ont été conscientes **de la problématique** d'atteindre une quelconque vérité dans notre rapport **au monde, à l'identité**. La nonon de réalité se trouve ébranlée, repensée, **soumise au doute, et ne** peut que donner matière à *expérimentation* (ou, pour moi : *Morphôsis*), et non à **représentation** (*Mimésis*), ainsi que **le souligne Jean-François** Lyotard : seuls la photographie et le **cinéma sont sans concurrent** « quand il s'agit de stabiliser le référent, **de l'ordonner à un point de vue** qui le dote d'un sens reconnaissable. »⁷

Mais les textes hyperconstruits, ces réalités purement sémiotiques, atteignent-ils le public qu'ils visent ? La poésie a-t-elle seulement une « cible » ? Dans nos sociétés mercantiles où la valeur de toute « production » (y compris, hélas, les productions de l'esprit...) se mesure à sa capacité à toucher un « public » visé, à gagner des « parts de marchés », il faut bien se demander pour qui écrivent les poètes...⁸ Il existe assurément un public qui lit en toute connaissance de cause, un « public avisé », un cercle de *happy few*. Mais comment s'élabore la lecture chez les lecteurs traditionnels de poèmes ?

Hypothèse initiale : les poèmes dont nous parlons rebutent moins que les expériences poétiques de Christian Prigent ou les antéfixes de Denis Roche réunis dans *Dépôts de savoir & de technique*. Mais comment le nouveau lecteur s'accommodera-t-il d'une théorie spéculative de l'acte créateur qui refuse toute affirmation d'un Je, toute possibilité de reconstituer les grandes lignes d'une personnalité ? Sera-t-elle immédiatement décelée ? La lisibilité de la règle suffira-t-elle à structurer une réception satisfaisante, épanouissante, source de bonheur et de connaissance ? La *Morphôsis* seule peut-elle susciter un réel plaisir de lecture ? Dans le cas contraire, selon quelles modalités se négociera le rapport au texte ? Quels liens se noueront-ils, quelles conceptions auparavant intériorisées la lecture va-t-elle mobiliser, réactiver, pour que l'acte interprétatif parvienne à situer les textes, à leur assigner une place, et ainsi les comprendre, leur donner sens par différenciation, par contraste avec d'autres productions, d'autres héritages, d'autres écoles ?

Il me semble utile de rappeler la distinction entre les positions théoriques, qui définissent une certaine *conception de l'Art*, et les lectures plurielles, incontrôlables que provoque un texte, qui relèvent elles d'une *conduite esthétique*. Dans son dernier ouvrage, Jean-Marie Schaeffer souligne que « ne pas faire la distinction entre *Y artistique* et *Vesthétique* nous condamne à une confusion entre ce qui revient à l'œuvre et ce qui est dû à la relation que nous entretenons avec elle. »⁹ Ces deux dimensions du fait littéraire sont intimement associées : un texte n'existe que lorsqu'il est lu, dans le présent toujours renouvelé d'une découverte singulière qui peut apporter une distorsion au pacte de lecture qu'il suggère toujours d'une façon ou d'une autre. Toute lecture-interprétation constitue une activité cognitive primordiale vécue dans une relation individuelle à l'écrit qui mobilise des présupposés, des systèmes de valeurs, des représentations du monde, des codes de réception (esthétiques, philosophiques, moraux, religieux, idéologiques...) qui sont toujours

susceptibles de placer les textes, par un glissement incontrôlé, sur une voie fort différente de celle patiemment élaborée par l'auteur

Je m'appuierai sur deux **exemples**, en commentant les *Fragments de déserts et de culture* de Georges Perec¹⁰ et l'hyperpersonnet de Bemardo Schiavetta." Ces centons ou **collages** poétiques soulèvent des enjeux de premier ordre. En effet, cette **forme** spécifique d'écriture citationnelle opère un décentrement **de l'acte** poétique, un déplacement de la source de l'écriture de *l'énonciateur* vers la **culture**. Les collages deviennent un travail de l'écriture **poétique** sur elle-même, pure combinatoire de fragments de textes **d'époques** et de traditions très diverses, tissage d'un réseau de mots **pris avant** tout comme des énoncés poétiques.

Il s'agit **d'une forme** d'écriture au second degré, qui manipule du déjà-littéraire (**et constitue** ainsi un langage connotatif retors) au lieu de se **projeter vers le réel** via une conscience. Dans ses *Fragments de déserts et de culture*, Perec reprend le procédé formaliste transgressif des **antéfixes** de Denis Roche,¹² dans lesquels les textes-sources sont coupés **et formatés à un** même nombre de signes-espaces par ligne. Mais, d'une **certaine manière**, il transgresse la transgression poétique propre au **dispositif original** : les *Fragments* perecciens possèdent une très forte unité **thématique**, puisqu'ils se présentent comme un collage de citations sur le **désert**, **prises** dans diverses encyclopédies. «L'action fédératrice qui émane **de ce** filtrage thématique»¹³ opère doublement. Dans le même moment, elle **désigne** métaphoriquement, au cœur du texte, l'impossible *mimésis lyrique* (le *désert* dit l'absence du sujet lyrique, expressif), et rémunère cette absence par la désignation d'un objet du monde sur lequel on peut tenir un *discours référentiel* (le désert est construit par l'acte de lecture comme effet d'une représentation).

Dans l'hyperpersonnet, l'écriture du poème est le thème du poème lui-même, dans une sorte de mécanisme en abyme : parfaite circularité d'une écriture autotélique, qui est à elle-même son propre référent. Dans le tourbillon des citations convoquées, la matière poétique semble s'auto-engendrer dans un mécanisme dont Michael Riffaterre a fait le principe de toute écriture. La *signifiance poétique* déploie une extrême richesse sémiotique, s'opposant à la simple *référentialité* : « les fonctionnements de la surdétermination suggèrent clairement que le texte poétique est autosuffisant : s'il y a référence externe, ce n'est pas au réel -loin de là. Il n'y a de référence externe qu'à d'autres textes. »¹⁴

Le mouvement centrifuge de la sélection des fragments de textes provoque, dans ces deux exemples, la perte de toute véritable **origine**

assignable hors du texte, l'impossibilité d'établir la source énonciative qui garantirait l'Être du poème. **Morphôsis** chasserait **Mimésis** : « ainsi peut s'imaginer une poésie tirée de la poésie, multipliable à l'infini » (Pierre Lartigue)¹⁵

Mais qu'en est-il de notre lecture, de notre découverte personnelle du poème ? L'hypersonnet adopte une présentation visuelle très classique, il occupe l'espace de la page de la plus traditionnelle façon. La typographie homogène enveloppe les énoncés hétérogènes dans un discours versifié nappé, lisse, fluide. La brisure et la fragmentation qui caractérisent le procédé d'écriture (le mouvement de la **morphôsis**) sont prises dans une opération d'assemblage parfait des hémistiches qui restitue au langage une stabilité très classique. Les notes, qui donnent les références exactes des textes-sources, projettent la discontinuité de l'écriture au premier plan, et créent un conflit soudain entre deux formes : d'une part, le sonnet, entité close et impeccable si profondément ancrée dans notre conscience poétique qu'elle se donne à voir et à lire comme une parole continue et homogène qui efface toute marque visible d'un quelconque travail (telle marque serait cicatrice infamante : le texte poétique où l'on voit le travail est **laborieux**, c'est-à-dire sans âme, etc., pour la conception traditionnelle du genre); d'autre part, le domaine de la **Morphôsis**, le travail de la forme en action. La poésie, dans ces notes, s'avoue *texte*, langage et papier : le premier hémistiché du second vers du premier tercet a pour origine tel livre, à telle page, et non plus telle expérience (prétendument) réelle.

Pour autant, l'auteur n'est pas totalement absent de son texte. Car il lui a fallu sélectionner les poèmes au sein desquels il allait intervenir, qu'il allait transformer,¹⁶ dans lesquels il allait choisir, à nouveau, tel hémistiché. Les critères formels qui restreignent le libre choix sont nombreux : problèmes métriques, nécessité de l'organisation en rimes, possibilité d'attelages syntaxiques entre fragments hétérogènes, etc. Mais il n'en reste pas moins qu'une figure de l'auteur, comme conscience, comme personne humaine, se dessine en creux, entre les blancs, dans les jointures délicates de la marqueterie poétique de l'hypersonnet et des **Fragments de déserts et de culture**.

Cette figure apparaît dans le parcours auquel les auteurs nous invitent dans leurs bibliothèques personnelles. Les collages valent discours sur leurs goûts, leurs préférences littéraires, qui esquissent un contexte humain, lequel apporte en retour un éclairage supplémentaire sur l'entreprise créatrice. Celle-ci est liée à l'activité esthétique de l'auteur,

à son expérience existentielle dont nous lisons les traces, dont nous saisissons l'écume. Le poète apparaît ainsi comme commentateur de son propre travail (*d'un travail à la base duquel se trouve la lecture*), et surtout comme créateur soucieux de faire partager ses démarches : ses poèmes donnent de lui une image proche, amicale, dont la présence est ainsi, peut-être, plus forte et plus sincère qu'en nul autre livre.

Ainsi, si les discours littéraires (les citations des grands auteurs) et scientifiques (géographique, géologique, etc.) sont majoritaires dans les *Fragments de déserts et de culture*, ce texte est également tressé par un important réseau de citations de l'Ancien Testament. Ceci confère au texte perecquien une dimension autobiographique essentielle bien qu'oblique : le désert, lieu d'errance, de conquêtes et de souffrances, est le foyer géographique du destin et de la mémoire du peuple juif. S'inscrit dans le texte la trace d'une quête identitaire, d'un « cheminement | (terme fréquemment utilisé par Perec pour commenter son propre travail) vers une judéité problématique, irrémédiablement fracturée par « l'Histoire avec sa grande hache » (*W ou le souvenir d'enfance*), et plus spécifiquement la mort de sa mère dans les camps. Ce cheminement tâtonnant, en « fragments », est uniquement porté dans et par l'écriture ; il n'est aucunement prétexte à effusion ou déploration. Le délicat rapport au passé et à la judéité se construit ici comme un dispositif d'écriture, par-delà l'objectivité du procédé du collage, qui se trouve ainsi motivé (à l'inverse de ce que fait Denis Roche). L'impossible rencontre, la réconciliation utopique (littéralement : sans lieu, sans ancrage stable¹⁷) de l'écrivain avec une mémoire enfin lisible, avec son identité (autrement dit sa vérité, sa réalité), est ainsi convertie en une stratégie scripturale formelle, consciemment élaborée, qui met en scène, selon un principe proprement dramaturgique, les apories d'une démarche intime.

Morphôsis pourrait mener à **Mimésis** ! Le refus répété de ne pas être au monde est suspect. Italo Calvino a évoqué avec lucidité cette question, considérant tout d'abord la domination de l'affect par l'écriture comme un réconfort :

Voyons quelle est ma réaction psychologique lorsque j'apprends que l'acte d'écrire n'est qu'un processus combinatoire entre des éléments donnés : eh bien, ce que j'éprouve instinctivement, c'est une sensation de soulagement, de sécurité.¹¹

La présence de l'écrivain serait perceptible uniquement comme l'opérateur très effacé des opérations scripturales, dans un champ de signes qui n'autorise aucune saisie psychique :

« J'écris ». Cette affirmation est peut-être la première et la seule donnée réelle sur laquelle un écrivain puisse se fonder (...). Le vrai premier sujet de l'écriture nous paraît toujours plus lointain, plus indistinct ; peut-être est-ce un « je » fantomatique, un lieu vide, une absence.¹⁹

Mais ce lieu vide que devient le Moi, la personnalité de l'auteur, peut-il être longtemps préservé ? Calvino ajoute en effet immédiatement :

« N'y a-t-il pas dans cette attitude un fond de peur devant l'inconnu, un désir de limiter mon univers, de me replier dans ma coquille ? » D'où la tentation, qui est typiquement celle des réconciliateurs, de renouer avec la vie, quitte à abandonner l'écriture ou à remettre en cause toutes les conceptions auxquelles on s'était attaché, pour pouvoir mieux revenir à la création au terme d'un questionnement angoissé dont les textes sont nourris. La crise poétique est la source d'un enrichissement de l'écriture, dans le sens d'un développement de sa dimension existentielle, phénoménologique : ainsi, Philippe Jaccottet dans *La Semaïson* et ses textes ultérieurs plus apaisés.

Nulle tentation de cet ordre chez Georges Perec et Bemardo Schiavetta. Mais je maintiens qu'ils sont présents dans les textes que je viens d'évoquer, sur un mode certes très particulier. Leur écriture (comme pour tout poète, qu'il soit merdreux, réconciliateur ou rhétoriqueur) est lancée, projetée vers le monde : vers son lecteur, qui s'appropriera son œuvre dans un contexte personnel mettant en jeu la pesée d'une conscience dans un temps et un espace donnés, mais aussi vers une affirmation de l'auteur, dont le travail questionne sans pour autant parvenir à l'écarter, à le réfuter entièrement, l'horizon personnel de toute création, horizon qui s'inscrit dans le champ perceptif (temps et espace). Se déplaçant dans l'espace des livres, Perec et Schiavetta nous suggèrent un mode d'exister dans l'espace réel, dans le domaine des choses, des phénomènes humains, vécus.

Sans doute est-ce la conclusion à laquelle nous arrivons : le travail sur les formes va à la rencontre d'une double *mimésis*. Il rencontre, d'une part, le mode d'être au monde du lecteur, la façon dont celui-ci façonne son identité par ses lectures, ses émotions esthétiques, intégrant celles-ci à sa représentation du réel. Mais le travail sur les formes procède également d'une construction, même involontaire, de la figure de l'écrivain.²¹¹ Cette donnée est totalement renouvelée par l'ouverture du livre à l'espace de

sa fabrication, qui engage une **maîtrise** des coordonnées spatio-temporelles de l'écriture saisie dans son épaisseur, donc dans l'épaisseur de la vie, engagée de manière subreptice dans le champ de la rhétorique.

Mais on pourrait pousser le **raisonnement plus** loin. La projection de *Morphôsis* dans *Mimésis* semble **procéder d'un** mouvement de la pensée inséparable de notre expérience **du monde**. Tout poème serait une expérience ontologique de notre **mode d'être au réel** -mais un réel, un référent ultime pensé comme **inaccessible, qui ne** peut se dire, se dévoiler. « Le référent du poème est à la **fois insaisissable** et indispensable, comme l'horizon; il est le point de fuite **en fonction** duquel s'organisent et convergent les lignes du paysage **textuel**, »²¹ souligne Michel Collot dans *La Poésie moderne et la structure d'horizon* : « le poème est en quête d'un référent inaccessible, **d'un horizon vers** lequel il tend, mais qu'il est voué à manquer. »^B Cette **dimension** phénoménologique de l'acte poétique serait ainsi **amplifiée par les** rhétoriciens, dont les expériences, en occultant la **référence, reproduisent** « la structure énigmatique de toute manifestation. »²³ Ce **que donne à lire** le poème, c'est une projection vers le réel (et **donc non plus une mimésis** affichée), un élan, un appel, une tension **redoublée, un jeu de** dévoilement / occultation du monde dans lequel **se construit (pour** lui-même et pour le lecteur) la figure du poète.

Les structures de l'expérience poétique moderne rejoindraient ainsi celles de toute expérience phénoménologique, dans la mesure où tout objet du monde s'offre à notre perception dans une indétermination irréductible ; seul ce constat (désabusé ou angoissé) d'une opacité irréductible du réel peut motiver et relancer le travail poétique, dans un fragile équilibre entre rhétorique et réconciliation.

NOTES

¹ Pour Jean Cohen, l'impératif catégorique de la poétique, en tant qu'étude scientifique, est de **réduire la multiplicité à l'unité** ». *Le Haut langage*. Flammarion, coll. Nouvelle bibliothèque scientifique, 1979. p. 29. À l'inverse, Jacques Roubaud insiste sur le fait que la poésie n'est pas paraphrasable, représentant ainsi un usage spécifique, irréductible des mots : « La poésie ignore le principe de non-contradiction. La poésie ne pense pas. La poésie ne dit rien La poésie n'est pas paraphrasable. La poésie dit ce qu'elle dit en le disant et ne dit ce qu'elle dit qu'en le disant. » *Poésie, etcetera : ménage*. Stock, coll. Versus. 1995. p. 232 L'énoncé de ces « pseudo-axiomes de la forme poésie | iRoubaud) semble conduire à l'impossibilité, ou | tout le moins l'inutilité du commentaire, de l'étude critique de la poésie : « Dire quelque chose. (.) c'est dire quelque chose qui a un sens, et pour

que ce sens soit communicable à d'autres, il faut pouvoir paraphraser ce que l'on dit. (...) Ce que dit la poésie ne peut être dit autrement. » (*Ibidem*, p. 76). Message impossible à reformuler (ou alors devenant autre), le texte poétique se donne comme un objet autonome qui échappe aux impératifs de tout acte de communication. On pourra formuler autrement cette analyse, en voyant dans la forme poésie une interrogation du principe d'interaction entre les individus ainsi que de la fonction référentielle attribuée au langage.

² Christian Pngent, *Voilà les sexes*, Luneau Ascot, 1982, p. 10. Prigent a été l'animateur de la revue *TXT*, dont il a récemment publié une anthologie : *TXT 1969-1993*, Christian Bourgois, 1995.

³ Jean Starobinski, « Parler avec la voix du jour », préface à Philippe Jaccottet, *Poésie 1946-1967*, Gallimard, coll. Poésie, 1971.

⁴ Philippe Jaccottet, « Leçons », in *Poésie 1946-1967*, op. cit., p. 160.

⁵ Sur ce point, voir ici-même l'article de Jan Baetens et Bernardo Schiavetta, « Ecrivains, encore un effort... pour être absolument modernes ! ».

⁶ Jean-François Lyotard, « Réponse à la question : qu'est-ce que le post-moderne ? », *Critique*, n° 419, avril 1982, p. 363.

⁷ *Ibidem*.

| Une autre dimension fait irruption dans notre étude : la poésie, enjeu économique, social, donc *idéologique* : la poésie contre Sulitzer, contre Philippe Labro et autres Alexandre Jardin, qui croient écrire (ou, pire, font croire qu'ils écrivent) de la Littérature en reprenant les situations et le style les plus galvaudés, dans le ronronnement du cliché généralisé, et confortent ainsi les cohortes de lecteurs bourgeois dans leur sentiment de domination tranquille de la société... Il faudrait relire le Sartre de *Qu'est-ce que la littérature?*, les articles de Jean-Louis Baudry dans *Tel Quel*. Pour un point de vue plus étroitement littéraire sur cette grave question, je recommande la lecture du dernier essai de Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera : ménage*, op. cit., et plus particulièrement p. 34 sq.

| Jean-Marie Schaeffer, *Les Célibataires de l'Art*, Gallimard, coll. NRF Essais, 1996, p. 15

¹⁰ In *Traverses*, n° 19, « Le désert », juin 1980, repris dans *Le Cabinet d'amateur*, n° 3, Les Impressions nouvelles, printemps 1994, p. 11-17.

¹¹ Voir « Comment je me suis mis à écrire le Livre », dans ce numéro.

¹² Denis Roche, *Dépôts de savoir & de technique*, Seuil, coll. Fiction & Cie, 1980.

¹³ Jan Baetens, « Belle et fidèle : *Fragments de déserts et de culture* », *Le Cabinet d'amateur*, n° 3, p. 21.

¹⁴ Michael Riffaterre, « L'illusion référentielle », p. 118 in R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre et I. Watt, *Littérature et réalité*, Points-Seuil, 1982.

1 Pierre Lartigue, compte-rendu de *Con mudo acento* de B. Schiavetta (Albacete, Barcarola, 1995), *Action poétique* n° 142-143, p. 127.

I L'Oulipo est spécialiste de ces réécritures multiples des textes de la Littérature, auxquelles on pourra reprocher de rester dans les domaines du pastiche, de la dérision. François Le Lionnais définit la tendance analytique de l'Oulipo comme un

travail effectué « sur les œuvres du passé pour y rechercher des possibilités qui dépassent souvent ce que les auteurs avaient soupçonné. C'est, par exemple, le cas du centon » : « La Ltpo (Le premier Manifeste) ». in *La Littérature potentielle*. Gallimard, coll. Folio Essais. 1973, p 17.

¹⁷ L'œuvre entière de **Perec** est articulée selon une géographie fantasmatique, faite de glissements, de **déplacements** de lieux en lieux (rhétoriques et référentiels). Sur ce sujet, voir ; **Jacques-Denis** Bertharion, « **Je me souviens**, un cryptogramme autobiographique », *Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes*, n°2. Les Impressions **nouvelles**, automne 1993, p.73-84, et « Des *Lieux* aux non-lieux : de la rue Vilin à **Ellis Island** », *Le Cabinet d'amateur*, n°5, Presses Universitaires du Mirai), 1997 (à paraître).

¹¹ Italo Calvino, *La Machine Littérature*, Seuil, coll. Pierres vives, 1984. «Cybernétique et fantasmes», p. 21.

" Italo Calvino, *La Machine Littérature*, op. cit., «Les Niveaux de la réalité en littérature», p. 87 et p. 94.

²⁰ Pour Henri Meschonnic le texte poétique est « un acte de discours dont le référent est l'énonciateur et le réénonciateur dans leur rapport à une situation » — *Poésie sans réponse*, cité par Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, PUF, coll. Écriture, 1989.

¹¹ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 182.

" Ibid., p. 181.

²³ Ibid., p. 179.

Jesús Camarero

PENSER L'ÉCRITURE, FAIRE LA THÉORIE :

sur quelques théories récentes

Définissant l'écriture comme l'acte matériel qui consiste à tracer les mots sur la page, Jesús Camarero étudie la redécouverte de cette dimension matérielle du geste d'écrire dans quelques théories récentes, afin de mettre en lumière ses enjeux pour la théorie du texte dans son ensemble.

Écrire n'est pas seulement exprimer la pensée au moyen du langage écrit, c'est aussi et avant tout tracer des signes d'écriture sur un support donné. Il y a dans toute écriture une spécificité du gestuel, du matériel, de l'artisanal, qui précède la composition du texte et l'organisation du sens. Sous l'impact de notre tradition phonocentriste en général et de la pensée linguistique inspirée de Saussure en particulier, cette dimension inéluctable et capitale du texte a fait l'objet d'une occultation massive : aujourd'hui encore de nombreux théoriciens du texte la passent sous silence,¹ s'ils ne font pas du concept d'écriture un usage tellement métaphorique que le lien avec la matérialité du geste et de l'inscription devient quasi inexistant.²

Le propos de ces pages est d'esquisser un inventaire de certaines théories qui, renouant avec les traditions séculaires retracées dans ce même numéro par Giovanni Pozzi, notamment, redonnent depuis peu

droit de cité à l'écriture, y compris et surtout dans la théorie du texte. En ce sens, ces apports théoriques se distinguent d'autres approches de l'écriture qui, tout en valorisant la matérialité du geste d'écrire, ne débouchent pas forcément sur une théorie du texte. A titre d'information, voici la liste des principaux chercheurs ayant contribué, chacun dans sa propre discipline, à la redécouverte globale de l'écriture : R. Bloch, M. Cohen, J.G. Février, A. Gaur, I.J.Gelb, E.A.Havelock. S.N. Kramer (spécialistes de l'histoire de l'écriture), E. Clemens, J. Derrida (philosophes). R. Harris (sémiologue), L. Hay (généticien), S. Dahl, R. Escarpit, R. Estivals, J. Schérer (bibliologues), Massin, J. Peignot (graphistes-typographes). G. R. Cardona, J. Goody (anthropologues), entre autres, à qui il serait bien sûr possible d'ajouter les noms de chercheurs en lisibilité (comme R. Gunning et F. Richaudeau) ou en hypertextualité (comme J. P. Balpe ou D. Scavetta).³

Dans les pages que voici, nous tenterons de donner une brève introduction à quatre ensembles théoriques *Boulipocritiquej grammaticalité, textuelle et enfin circularité*— qui établissent un lien très fort entre pensée de l'écriture d'une part et pensée du texte d'autre part. Cet aperçu n'est bien sûr pas exhaustif (un travail plus poussé devrait par exemple y ajouter les recherches d'Anne-Marie Chrislin ou de Jacques Anis, au moins⁴), mais il présente l'avantage de rassembler des auteurs et des enjeux qui, en dépit de tout ce qui les sépare, offrent de nombreux points communs, à commencer bien sûr par leur intérêt pour la littérature hyperconstruite.

À creuser un peu ces caractéristiques, les éléments suivants sautent immédiatement aux yeux :

- a) chacune de ces théories analyse les procédés internes au fonctionnement de l'écriture, c'est-à-dire de la création de texte au moyen de signes scripturaux;
- b) parallèlement, ce sont aussi des théories qui penchent de près sur le processus de formalisation de la littérature, ce que l'on pourrait nommer les grammaires de la forme;
- c) de la même façon, toutes essaient de dépasser l'analyse du seul fonctionnement interne de l'écriture, afin de voir comment les lois de l'écriture se combinent avec celles du texte;
- d) sans exception, elles admettent une certaine autonomie de l'écriture par rapport aux règles et impératifs de la langue;

e) enfin, leur visée largement sémiotique est résolument plurielle, l'étude de l'écriture aboutissant à une théorie du signe même (cette théorie est d'ordre linguistique dans l'oulipocritique; visuel dans la grammatextualité, général dans la textique et littéraire dans le cas des analyses de la circularité).

Oulipocritique

Étant donné que l'écriture oulipienne exige un certain procédé de vérification, l'oulipocritique est la méthodologie critique que les écrivains oulipiens utilisent pour faire l'analyse de leur travail.⁵ Il s'agit pour eux de répondre en fin de compte à la question que voici : telle technique d'écriture ou tel ouvrage, peuvent-ils oui ou non être considérés comme oulipiens, c'est-à-dire comme littéraires ? Puis, le problème se pose de savoir si les idées oulipiennes pourraient fonctionner aussi dans des ouvrages non oulipiens : se dégagent ainsi des « plagiaires par anticipation » de l'antiquité classique et des quelques ouvrages contemporains, ceux du Nouveau Roman parfois, où s'observe également une certaine discipline formelle. À partir de là il est possible de penser l'oulipocritique comme une méthode d'analyse des œuvres où la formalisation, parfois très poussée, a construit un texte tout à fait spécial.

L'Oulipo s'est toujours refusé à fixer une théorie (cette absence de théorie ne signifie pas absence de théorisation). Par contre il a très bien classé et même délimité sa méthodologie critique, laquelle constitue d'ailleurs le principe générateur de toute écriture oulipienne. Depuis 1974 le groupe publie sa *Bibliothèque oulipienne*.⁶ Cet ensemble vraiment bourgeoisien contient toute une machinerie textuelle dont les exemples concrets sont toujours accompagnés d'un mode d'emploi, ce qui représente une référence théorique indéniable. Il en va de même des deux « bibles » que sont *La littérature potentielle* et *Atlas de littérature potentielle*, anthologies où se trouve la colonne vertébrale de la théorie oulipienne.⁷ Aujourd'hui, il convient certainement d'y ajouter les travaux de plusieurs chercheurs non membres de l'Oulipo, le plus important d'entre eux étant sans conteste Bernard Magné.⁸

Selon l'Oulipo, l'œuvre littéraire comporte certains déterminismes qui touchent sa construction, par exemple le support sur lequel s'inscrit le texte, ou encore l'ordre de composition -de gauche à droite- de l'écriture. Parfois ces déterminismes passent inaperçus, comme par exemple les fameuses 128 pages des petits « Que sais-je ? ». L'oulipocritique analyse ces règles, que les oulipiens appellent *contraintes*, et elle établit le cas échéant le procédé de construction et de génération textuelles qu'elles recèlent.

Une **contrainte** est une catégorie logico-formelle qui produit de **l'écriture et du texte** à l'aide d'un système préétabli. Une contrainte se **crée à partir** d'un élément linguistique (par exemple une lettre) et elle **peut opérer** à partir d'une équation ou algorithme exprimant mathématiquement l'opération scripturale. Selon que la contrainte porte sur des **textes** déjà existants ou des textes générés spécialement à partir d'une contrainte, on distingue entre *anoulipismes* et *synthoulipismes*, beaucoup de procédés relevés par l'Oulipo étant du reste bien connus des spécialistes de la tradition baroque et maniériste.

Les principes fondamentaux qui doivent guider l'oulipocritique ont été fixés par Jacques Roubaud.⁹ D'une part, il y a le principe *A'identification*, qui énonce qu'un « texte qui suit une contrainte parle de cette contrainte » (il y a donc une certaine mécanique de la réflexivité ou de la méta-écriture et la contrainte est par définition transparente). D'autre part, il y a le principe de *génération*, qui stipule qu'un « texte écrit suivant une contrainte mathématisable contient les conséquences de la théorie mathématique qu'elle illustre » (il est donc toujours possible, d'abord d'énoncer formellement le procédé, puis de produire un texte à l'aide d'une formule pareille).

Après Raymond Queneau, qui avait déjà défini les structures artificielles comme des aides à la création, François Le Lionnais a fortement insisté sur l'antithèse inspiration/contrainte. Il refuse l'inspiration parce qu'elle est *externe* au fait littéraire, la littérature étant surtout une question et un problème de langue. La phrase célèbre : « la poésie est un art simple et tout d'exécution » résume parfaitement l'esprit oulipien : penser le texte ou l'écriture est une démarche immanente, qui accepte l'usage du code pour le pousser au-delà de ses possibilités connues. L'oulipocritique ne tire pas son origine d'une réflexion systématique, mais de la pratique textuelle même : la théorie est dans le texte: plus l'écrivain approfondit la machinerie textuelle, plus la théorie affleure à la surface du littéraire.

Grammatextualité

La grammatextualité implique une relative autonomie de l'écriture par rapport à la langue, puisque « les traits déposés sur un support quelconque définissent un mode d'existence scripturaire du texte, qui est ainsi constitué par un réseau de traces disposées en figures diverses. »¹⁰ La grammatextualité est donc une propriété de l'écriture qui constitue des structures textuelles d'après certaines lois sémiotiques, indépendamment de la substance phonique et de l'enchaînement discursif du texte. Elle

suppose une réactivation des signifiants graphiques qu'il faudrait définir comme une fonction poétique (Jakobson) de l'écriture.

L'étude taxinomique des faits grammatextuels distingue d'abord des *degrés de figuration*, qui oscillent entre deux extrêmes : le degré totalement figuratif et le degré totalement abstrait, Lapacherie utilisant aussi deux catégories intermédiaires (on obtient ainsi quatre ensembles : les *icônes*, unités totalement figuratives, les *idéogrammes*, unités surtout figuratives, les *diagrammes*, unités surtout abstraites, les *signes alphabétiques*, unités purement abstraites). Un second critère d'analyse est déterminé par *l'inscription*, soit l'ensemble des processus au cours desquels apparaissent sur un support (matériel, plan) des signes, traces, lettres ». Lapacherie divise ainsi le texte inscrit en deux niveaux : le niveau *grammaticale* de la *lettre*, qui concerne les unités détachées, et celui *inscriptique* de la page, qui en rapport avec l'organisation du support.

À partir de là, il propose un schéma d'analyse à double entrée, selon les degrés de figuration (D) et les niveaux d'inscription (N), d'une clarté et surtout d'une utilité exemplaires :

Degrés:	1	2	3	4
Niveaux:	5	6	7	8

S'obtiennent ainsi huit pratiques grammatextuelles différentes, dont voici à chaque fois un exemple très général :

- 1 : grammaticale totalement figuratif : les enluminures des manuscrits médiévaux;
- 2 : grammaticale plutôt figuratif : hiéroglyphes représentant un objet et un son en même temps;
- 3 : grammaticale plutôt abstrait : messages exploitant la force expressive des lettres;
- 4 : grammaticale abstrait : les lettres de l'alphabet occidental;
- 5 : inscriptique totalement figuratif : les tableaux-poèmes d'une certaine poésie visuelle;
- 6 : inscriptique plutôt figuratif : les calligrammes traditionnels;
- 7 : inscriptique plutôt abstrait : les mises en page inhabituelles qui soulignent un thème ou une idée du texte;
- 8 : inscriptique abstrait ; toute manipulation des signes sur le support qui ne mime aucun des thèmes ou des idées du texte.

L'écriture demande donc une analyse qui dépasse les seuls aspects sémiotico-linguistiques. Comme l'écriture est signe visuel ou pictural, elle réclame aussi une lecture tabulaire, entièrement différente du modèle linéaire suivi par la linguistique phonocentriste. Ce faisant, la grammalex-tualité découvre une dimension peu étudiée du texte : les rapports **entre** le langage et le signe plastique.

Textique

Dans ses «Éléments de textique», Jean Ricardou **analyse un** grand éventail d'auteurs dont le dénominateur commun **est le formalisme** : Lahougue, Mallarmé, Marot, Roche, Roussel, **entre autres, plus** quelques Nouveaux Romanciers (dont lui-même) et **certains Oulapiens** (dont Perec et Roubaud).

Pour Ricardou, la théorie de l'écriture **examine deux versants** fondamentaux : la scription (« geste par lequel **les caractères se trouvent** tracés sur le support ») et l'écriture (« **enchaînement des actes par lesquels** un écrit (...) se voit pourvu de **scriptures ou de textures** »). Ces deux dernières structures, les *scriptures* et les *textures*, **forment encore** l'objet de deux disciplines distinctes : **les scriptures, qui sont des structures représentatives**, forment la matière **de la scriptique, tandis que** les textures, qui sont des structures *métareprésentatives*, **forment l'objet** de la *textique* proprement dite.

Ainsi qu'on le voit, il importe **de bien définir** le couple *représentation!métareprésentation* sans **lequel l'entier** édifice devient difficilement compréhensible. On peut **dire qu'une** structure est représentative lorsque la matérialité des signes s'y **oblitére** au profit et sous l'action de l'idée énoncée. Une structure **métareprésentative**, en revanche, est faite de telle sorte qu'elle **exhausse par un travail** organique sur les éléments de la structure, les **éléments que l'exercice** de la représentation tend à refouler (c'est le cas **par exemple d'une rime**). La métareprésentation est donc tout sauf une cassure **ou une** négation de la représentation : elle s'appuie au contraire **sur l'usage** représentatif de l'écrit, mais pour y loger une structure **toute différente, et** du reste fragile, toute métareprésentation pouvant, sous **l'effet de telle** insuffisance interne ou de telle réplique du **régime représentatif, virer** en représentation (l'opération inverse, bien sûr, est **pensable non** moins et Ricardou en donne plus d'un exemple).

Le trait le plus saillant de la textique est l'étourdissante minutie **avec laquelle s'analysent les moindres** détails des scriptures et des textures, **ainsi que la diversité des effets**, représentatifs ou métareprésentatifs.

qui en découlent à chaque fois (et que l'enchaînement soumet à force palinodies, la scripture pouvant devenir texture ou vice versa). À côté de la métareprésentation, il est ainsi possible de déterminer la **pseudo-métareprésentation**, qui est une mise en relief mécanique, non intégrée au fonctionnement de l'appareil représentatif; l'**hypométareprésentation**, qui provoque une texture avortée, ou encore P **hyperbolométareprésentation**, qui produit une texture ostentatoire grâce au concours de plusieurs particularités supplémentaires.

Dans son travail d'analyse, la textique accorde enfin une place de tout premier rang aux *lieux* où apparaissent les éléments réunis par les textures. Ricardou distingue ainsi, selon que les éléments occupent des places voisines, analogues, opposées ou identiques, entre les textures suivantes : *parachorotextures*, *isochorotextures*, *antichorotextures* et *autochorotextures*.

S'il en donne une première et toute modeste idée, le présent aperçu est évidemment incapable de rendre compte de l'inouïe richesse de l'appareil conceptuel, d'ailleurs en voie d'expansion permanente, qu'a développé Jean Ricardou au cours des ans. Cette précision sans égale, qui est un des atouts du système, en représente non moins certainement l'une des failles, dans la mesure où elle tend à décourager l'initiation à la textique, qui demeure ainsi une discipline très solitaire.

Circularité

La circularité analysée par Jan Baetens —dans le sillage souvent des travaux de Jean Ricardou, qui l'inspirent fortement, quand bien même il n'en retient pas le vocabulaire— reconnaît que tous les textes peuvent devenir circulaires par le moyen de la relecture.¹² Cependant, certains textes sont circulaires en eux-mêmes, en raison des procédés techniques qui les marquent comme tels : la circularité s'occupe de ces productions-là. De préférence, elle s'attache aux textes admettant une relecture non pas seulement *mécanique*, qui se contente de faire un nouveau parcours du texte sans rien y modifier, mais *productrice*, qui permet de reprendre le même texte d'une façon à chaque fois nouvelle.

La circularité a été construite à partir d'un corpus de quelques ouvrages très formalisés, qui vont de Borges et de Lahougue à Mallarmé et Peeters, entre autres. Ainsi elle se situe clairement du côté de la modernité hyperconstruite.

En général, il s'agit de mécanismes ou procédés bien adaptés à la forme de l'écriture. Parmi les distinctions taxinomiques les plus utiles

retracées par Bactens, on notera volontiers les oppositions que voici : circulante au niveau de **Vhistoire racontée** versus circularité au niveau du *discours qui raconte* cette histoire; circularité *unique* (où la fin renvoie au début) versus circularité **répétée** (où les répétitions circulaires se multiplient à l'intérieur du texte ou de l'histoire), circularité *intégrale* versus circularité **partielle**, et ainsi de suite. Pour Baetens, ce système d'oppositions doit être complété par des considérations touchant à trois éléments que l'on retrouve dans n'importe quelle production écrite **d'abord** le *texte* même de l'œuvre, ensuite son appareil *périgraphique*,¹³ enfin la forme même du **support**. Fort de cette nouvelle tnade, il examine alors des circularités *simples*, *doubles* ou *triples*, selon le nombre de niveaux concernés par le jeu de la circularité. Il ne faut évidemment pas s'étonner que les cas les plus fascinants empruntent les voies de l'hyperconstruction, le texte idéalement circulaire l'étant à la fois au niveau de l'œuvre, du pértexte et du support.¹⁴

Le rapport avec la modernité s'observe le mieux lorsque l'analyse aborde les aspects **inséparables** de la production et de la réception des œuvres. Sous le régime de la **production**, les œuvres circulaires comme les œuvres modernes ne naissent pas de l'inspiration de l'auteur, mais se construisent à l'aide de règles spécifiques : au lieu de devenir un double du monde, elles visent à obtenir la surdétermination réciproque de tous les éléments à tous les niveaux possibles. L'auteur travaille avec les matériaux obtenus lors de la relecture de son dispositif et invite le lecteur à transformer à son tour le texte en le reparcourant d'une manière productrice. Sous le régime de la *réception*, les œuvres circulaires sont modernes lorsque le lecteur peut déchiffrer à l'intérieur du texte les mécanismes de son engendrement. Dans la mesure où la circularité enjoint toujours à relire, la perception des règles a de bonnes chances de s'en trouver facilitée. Pour toutes ces raisons, il existe presque un rapport d'équation entre les concepts de modernité et de circularité.¹⁵

NOTES

¹ Le meilleur aperçu de cette problématique est donnée par Jean Gérard Lapachene dans son article (inédit en français) : « Escritura : entre texte | dtbujo ». in *Escritura y Multimedia*, ouvr. coll. dirigé par Jesús Camarero et Angela Sema. Vitoria, Universidad del Pais Vasco. 1994, p. 54-69.

I L'exemple récent le plus connu en est évidemment le *Degré zéro de l'écriture* (1953), où Roland Barthes donne au terme d'écriture une acception politique très

éloignée du sens qui nous intéresse ici. Pour des raisons d'ordre pratique, nous sommes obligé de laisser de côté d'autres textes de Roland Barthes qui donnent au terme d'écriture un sens plus proche de celui que nous utilisons dans cet article.

³ Les 13, 14 et 15 novembre prochains, PUER de Lettres de l'université de Pau organise, sous la direction de Jean-Gérard Lapacherie un colloque sur les diverses facettes de l'écriture.

⁴ Jacques Anis, *L'écriture*, Bruxelles, De Boeck, 1988; Anne-Marie-Christin, *L'image écrite*, Paris, Flammarion, 1995.

⁵ Voir Jacques Bens, « Oulipocritique », in *Magazine littéraire*, n° 192, 1983.

⁶ D'abord hors commerce, puis sous forme d'anthologies, dont un volume chez Ramsay et un autre chez Seghers.

⁷ Tous les deux aux éd. Gallimard, le premier en 1973, le second en 1981.

⁸ Une partie importante des études de cet auteur a été rassemblée dans son livre *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, PU du Mirail, 1989.

⁹ « Deux principes parfois respectés par les travaux oulipiens », in *Atlas de littérature potentielle*, o.c..

| L'article fondateur de cette approche est de Jean Gérard Lapacherie ; « De la grammatextualité », in *Poétique*, n° 59, 1984, p. 283-294.

| Une première esquisse de la textique a été publiée dans les «Éléments de textique », parus en feuilleton dans la revue *Conséquences* entre 1988 et 1992. Depuis, la textique a fait l'objet d'importantes transformations qui sont débattues lors d'un séminaire annuel à Cerisy. Dans ce qui suit, nous nous basons sur les fragments parus en revue.

| Une synthèse des travaux de Jan Baetens se trouve dans l'article « Qu'est-ce qu'un texte circulaire? », in *Poétique*, n° 94, 1993, p. 215-228.

¹³ Au sens que Gérard Genette (qui utilise aussi le terme de paratexte) donne à ce mot : le péri-texte est l'ensemble des marques verbales ou iconiques qui entourent le texte dans le livre sans vraiment en faire partie, cf. *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

¹⁴ À disposer de plus de place, nous aurions volontiers repris en détail la manière dont s'analyse la circularité du roman-photo de Michael Snow, *Cover to cover* (1975), qui représente à bien des égards l'apogée du corpus circulaire. Pour plus de détails, voir l'article cité de Jan Baetens.

| Une première version de ce texte a été publiée en espagnol dans la revue *Signa*, n°5, 1996, p. 139-159.

Didier Coste

LE RETOUR D’ALEXANDRE

Le vieil alexandrin, dont la disparition progressive avait fait l'objet d'un livre fondamental de Jacques Roubaud (La Vieillesse d'Alexandre, éd. Maspéro, 1978), semble avoir été condamné un rien trop hâtivement. Dans le sillage de ses recherches sur les « formes fixes » en poésie. Didier Coste examine les causes profondes de cette résistance tout à fait inattendue.

0. 1. Jacques Roubaud soulignait en 1978 dans *La Vieillesse d'Alexandre* que :

Tout ce qui s'écrit depuis un siècle est en l'attente d'une chute définitive : le « monument » demeuré dans le « désert » immobile, espaces inhabitables, menace ruine. Or, si le **monument** est le vers, le vers n'est pas seul en cause : son sort décide aussi de celui de la littérature. Lui seul tient en équilibre, dans la langue, à la fois prose et poésie, les soutient. En vérité, il n'y a pas de prose seule, sans le vers... (Roubaud 1978-1988, 134)

Selon la force illocutionnaire qu'on donne au titre du « retour », mon propos ici, en étudiant quelques manifestations de régularités fortes, métriques entre autres, dans la poésie française contemporaine, vise à ne pas les abriter, ni moi-même, de l'ambiguïté des interprétations idéologiques, mais au contraire à déployer une telle ambiguïté inhérente, depuis les Lumières, au rôle de la forme poétique dans la communication littéraire. La pratique actuelle, par un petit nombre d'auteurs, du vers

métrique, de la rime, de régularités phoniques et morphosémantiques diverses, est-elle nostalgique ? A-t-elle valeur de restauration ou de réclamation ? A-t-elle un avenir ? Quelles significations, quelles positions éthiques et esthétiques du sujet peuvent donc se déterminer par rapport à cet îlot discursif ? Autant de questions vis à vis desquelles une distante neutralité serait impossible quand bien même je ne serais pas impliqué dans ce débat à d'autres titres que celui d'observateur. La citation de sagesses secondes, manuels et ouvrages théoriques, en fera foi.

Quitte à choquer ceux d'entre nous qui attendent du discours critique et théorique soumission à ce qu'on appelle en d'autres lieux « obligation de réserve », un réfrènement ou une contention de dire, une certaine occultation, donc, ou du moins un contournement du propos, j'avoue ne vouloir ni ne pouvoir confier à la seule discrétion de l'impersonnalité scientifique le soin de me guider dans ce qui suit. J'y viens à trois - poéticien, poète et lecteur-, sans ordre de préséance concédé au protocole des apartés, parler de quelque chose qui me tient à cœur, m'engage, me compromet. Je tiens qu'analyser et manifester -on l'oublie souvent, bien que le siècle passé le sût encore- ne se contrarient pas mais s'épaulent nécessairement.

0. 2. Partir d'une banalité vaut quasiment l'assurance d'y retourner, sauf peut-être à la travailler de l'intérieur, avec une rongeuse patience : l'aurai-je ? Le risque, en tous cas, est à courir au nom des paris les plus désespérés. « L'effacement progressif de la frontière entre poésie et prose » (Jaffré, 1984, 101) marque, nous dit-on, l'évolution globale de la poésie française depuis une centaine d'années. A cette formulation, sur laquelle je reviendrai sans tarder, il faut ajouter un constat de sociologie culturelle : la poésie, ce qui se donne ou est reconnu pour tel, en vers ou en prose, fait l'objet d'un rejet très général de la part des réseaux de communication dominants en France, qu'il s'agisse des maisons d'édition, de la presse ou même de l'institution universitaire. La multiplication des initiatives parallèles et désargentées, Foire de la Poésie de Paris, petits festivals, petits éditeurs, trahit elle-même que l'activité poétique rejoint la philatélie amateur et la colombophilie dans l'aire des hobbies, si ce n'est, pour ses pléthoriques adversaires, des phobies, se replie sur un entre-nous qui n'augure rien de bon. Les grands de l'édition chassent leurs poètes ou imposent des quotas étroits aux rares collections qu'ils entretiennent encore. Les enseignements universitaires de poésie doivent se fondre dans la masse, se dissimuler sous d'autres intitulés. Petit à petit se glisse dans l'usage lexical une étonnante distinction entre « écrivain », qui veut dire « romancier » ou « essayiste », et « poète », qui sous-entend une production à usage personnel ou, à tout le moins confidentiel. Il y

a seulement un quart de siècle, des magazines culturels à grande diffusion publiaient encore en première page des poèmes de jeunes inconnus, j'en fus. Qui pourrait l'imaginer aujourd'hui, ou, comme en Espagne encore, de voir en pile dans les librairies à succès, voire dans les kiosques, les balbutiements des maliarméens de la onzième heure ou la dernière traduction de Pessoa ? Qui pourrait concevoir que deux ou plusieurs présentateurs se disputent férocelement le marché des anthologies de poètes de trente à quarante ans, souvent rééditées ? Ce qui se nomme poésie française est sans pouvoir, souvent aussi sans qualité. Pas de conspiration mais un abandon, une relégation que les meilleurs esprits n'oseraient pas plus dénoncer et encore moins interpréter qu'une mode vestimentaire.

0.3. Une corrélation, non pas d'ordre causal mais d'ordre systémique, pourrait sans doute être postulée, comme le fait Roubaud, entre la perte du vers et la défaite de la chose poétique ou, dirai-je mieux, lyrique, mais ce n'est pas la seule et nous n'en sommes pas encore là. L'extension, la distension ou la dilution *du* poétique au détriment de *la* poétique est aussi en jeu. Il convient plutôt de s'interroger d'abord sur la topographie de la retraite, sur les bénéficiaires de la brèche, sur ce qui disparaît dans l'ouverture et le dépassement prétendus. Même si l'on évite les fallacieuses théories de l'écart stylistique ou rhétorique telles que les vulgarisa Jean Cohen, et, partant, si l'on s'abstient d'opposer une poésie non marquée à une prose marquée, il n'en reste pas moins que les marques et les conventions de la prose dite littéraire sont celles d'une langue écrite, ou plutôt imprimée, dont l'enregistrement matériel garantit l'instantanéité répétable et lui permet ainsi paradoxalement de se donner des allures de ressemblance avec la langue conversationnelle. L'effacement de la frontière se produit, au moins, sur ce plan, à sens unique; il ne s'agit pas d'un marché commun des formes mais de l'annexion assimilatrice et falsifiante d'une oralité différente, celle de la poésie, au territoire de la prose. La prose n'est pas prise pour de la poésie, n'est pas lue de la sorte, dans l'actualité ou la simulation d'une oralité rituelle, dans les affres d'un mode d'existence constamment mnémonique. C'est au contraire la « poésie » et toute production de l'art verbal qui se fondent dans le régime de transitivité de la prose (garanti par son archivage, sa récupérabilité matérielle). L'opéra de la prose vit de son livret, point besoin d'oreille.

0.4. Les définitions de dictionnaire de la poésie qui s'inspirent de la notion de « fonction poétique » jakobsontenne nous placent, paraît-il, « au-delà des définitions antérieures, qui réduisaient la poésie à l'art de faire des vers : la référence au vers est absente » (Jaffré, 1984, 5). Bien

sûr, tout ceci est faux, aussi bien en ce qui concerne le présent que le passé. Jakobson que les « définitions antérieures ». Le linguiste de référence écrit : « La mesure des séquences est un procédé qui, en dehors de la fonction poétique, ne trouve pas d'application dans le langage. » (Jakobson, 1963, 221) On ne saurait être plus explicite. D'autre part, Richelet, dans la préface à son *Dictionnaire de rimes* insistait sur la distinction entre vers et poésie en citant le pédagogue Fleury :

Un célèbre Ecrivain ne veut pas qu'on montre la route de la Poésie à beaucoup de personnes [...]. Cet auteur convient cependant des avantages qu'un honnête homme peut retirer de la connaissance de la Versification, qui est bien différente de la Poésie. (Richelet, 1781, p.xx)

Mais il est significatif que l'on puisse faire fi impunément de la vérité historique en la matière. Des intérêts plus puissants que ceux de l'érudition doivent être en jeu. D'autres auteurs reprochent ainsi à Jean Cohen de « [réduire] l'opposition prose/poésie à celle de prose/vers métrique ». (Delas et Filliolet, 1973, 169). « L'abolition de la structure oppositive », caractéristique de la prose, (Cohen, 1979, 35) ou la définition du texte poétique comme « une tautologie pathétique » (ibid., 36) ne sauraient pourtant se laisser interpréter ainsi. Partout ou presque règne le cliché du « renouvellement de la poésie moderne, débarrassée des contraintes de la métrique ». (Delas et Filliolet, 1973, 169). Le vers, un siècle après Gustave Kahn, continue à passer pour une gêne, un carcan d'où la poésie revirginée peut jaillir sans cesse dans sa charmante spontanéité, son excitante nudité. On confond loi paternelle et règle du jeu dans une même réprobation; la poésie « moderne » devient le lieu réservé et sécurisant pour des ébats anarchiques. Les idéaux de libération nationale, sociale, sexuelle, auxquels l'économie du pouvoir et l'engrenage de la violence résistent avec une certaine efficacité, sont reportés par les débris des avant-gardes sur les formes artistiques, romantiquement considérées comme « mode d'expression », sans que l'on se demande si l'on ne jette pas le bébé avec l'eau du bain. Si la poésie est, comme on l'affirme, ludique, est-il question de libérer les échecs ou le football de leurs contraintes ? Bien au contraire la tauromachie se dote ces jours-ci d'une loi destinée, en l'assainissant, à la faire survivre. L'autogestion qui échoue devant le conservatisme organisé se transforme en anomie auto-destructrice dans la parole artistique, lui ôtant enfin sa force revendicative. L'esthétique de l'originalité, enfermée dans les contradictions de l'individualisme obligatoire et de la dictée de l'inconscient, reproduit la tradition du nouveau jusqu'à épuisement de la différence et cultive une sorte d'invention aussi indistinctive et uniforme que le désordre peut l'être. Elle se prend ainsi à ressembler à la personnalisation de l'image

du produit de consommation selon la **publicité** subliminale ciblée qui nous crible.

0.5. Ce qui pouvait apparaître dans un premier temps comme une conquête et une expansion de la poésie -vers libre à côté, c'est-à-dire en sus des formes traditionnelles, puis poésie spatiale, poésie concrète, poème en prose, récit poétique, etc.- est devenu un piège stratégique. Le discours poétique, décimé, ne peut pas tenir ces marges; c'est la prose qui en assure la police. Sans tarder, toutes ces colonies se sont réduites à quelques enclaves mal protégées dans le terrain vague de l'empire prosaïque, tandis que le domaine propre du vers, laissé en friche, devenait méconnaissable. Pis encore, la liberté formelle des poètes, la tolérance ou la licence dont on les gratifie, s'arrête aujourd'hui au seuil des régularités évidentes. Il suffit de publier des alexandrins pour qu'un critique, qui croit vous vouloir du bien, vous excuse de « vêtir | vos textes selon la mode du siècle passé pour cacher votre modernité réelle (Descamps. «Le Monde-Dimanche», 6-7.11.83). Yves Bonnefoy ne détecte ceux qui lui viennent que pour s'empresser de les estropier, il les maltraite comme pour se punir d'une habitude honteuse et réactionnaire. Même Robert Sabatier, dans l'éloge immérité qu'il me décerne, n'ose pas assigner à mes poèmes plus que « les apparences de la poésie traditionnelle » (Sabatier, 1988, 754). Avec le déclin, voire la perte de l'art, c'est-à-dire du métier et de l'office de la versification, la diction hésite entre l'arbitraire des évidences sémantiques et les moules les plus éculés; la lecture devient difficile, la syntaxe ne tremble plus, elle se brouille. Il n'est pas jusqu'au déchiffrement des textes en prose du passé qui ne soit entravé, car ces proses, littéraires ou communes, signifiaient contrastivement vis à vis des normes du vers ; voir, par exemple, le débat sur le *Télémaque* de Fénelon.

0.6. Face à la dénormalisation du vers et à la normalisation corrélative de la prose ou de ce qu'il en reste, hors diction, un petit nombre d'écrivains français tentent, par des voies autonomes et sans grande concertation, mais non sans attention mutuelle, de renouer avec les rigueurs du mètre, voire de la rime, et de questionner à partir de cette pratique le sens et le consentement que le discours de prose promet en les occultant. Il serait dérisoire de prétendre passer en revue la diversité de ces œuvres souvent touffues, inégales, évolutives, tributaires aussi de moments biographiques et affectifs. Je me contenterai donc d'une étude pas trop cursive de quatre ou cinq poèmes pour tenter de débusquer, à travers « le vers lui-même » (Tynianov, 1924-1977). les fonctions communicatives qu'assume la versification dans son retour historique comme dans sa tourne plus ou moins élaborée et laborieuse.

1.0. Mon premier est extrait de l'épilogue de *L'Escalier d'Oïri* de Jean Ristat, dans *Du coup d'état en littérature suivi d'exemples tirés de la Bible et des auteurs anciens* (1970).

Épilogue

Amour en quel état m'as-tu réduit et dou
Ce déchéance qui plus démunie que moi
Par tes artifices quel monarque parmi

Tes serviteurs plus illustres et d'honneurs comblé
Plus soumis O cruel mais que nul ne plaigne
Le pauvre Jean sans terre et ne rie de sa

Superbe qui m'habite en souveraine dé
Cision quel rêve me fait cortège et gloire
De reposer en ce jardin oh je vous prie

Que dépouiller l'on me laisse et ne s'avise
Le dieu d'avertir l'oiseau qui porte le vent
Maintenant je veux être seul en dévotion

Et mon ravisseur entretenir des affai
Res du monde comme elle va l'herbe le ciel
Aiguiser et mon sang rougir la place où il

Me couronne voyez qu'en jalousie il
En meurt le vieux jupin enfin lassé de guer
Royer seul sur son nuage ou peut-être qu'à

Me foudroyer il s'emploie attends au
Moins qu'avec la lune s'achève ma course
Laisse amour nous rendre immortels prête

Moi l'éclair qui déchire et va dormir comme au
Trefois innocent et léger sinon de voir
Comme en ce jardin l'on joue sous les fougères

Res rouillées vers quel marécage
Ouvrent leurs serrures je tairai mes nuits
Tu disais c'est loin la grâce plutôt mourir

Que survivre plutôt me perdre et sans larmes
Le rire du dieu qui sommeille alors que
Penché sur ta couche j'épie ton rêve et s'il

Parle de moi jaloux de n'y être pas les
Poètes disent l'oubli oh mon temps sans mé
Moire quelle est ma demeure que vais-je fai

Re du temps qu'il me reste à vivre le décor
Est le même les dieux sur la locomoti
Ve trois mille quarante quatre les ombres

En une lanterne prisonnières ce
Grand rêve de vouloir et de ne plus atten
Dre

Ristat, très proche d'Aragon, à qui il doit pourtant beaucoup moins que sa reconnaissance ne veut nous le faire imaginer, a **exploité** dès le départ, ou presque, un alexandrin rompu à rejet, connu aussi **chez Rouben Melik**, mais combiné avec le collage, la référence classique, **le pastiche** et l'apposition à la prose, soit un ensemble de techniques qui **signent** ses textes de façon très singulière.

1.1. Dans le passage sous nos yeux, nous remarquons les traits métriques et rythmiques suivants :

— Le compte de l'alexandrin est conforme à la tradition classique dans les quatre premiers vers. Dans le cinquième, qui se termine par un « e muet »; la féminine finale est syllabe entière : « Plus soumis O cruel mais que nul ne plaigne » comme plus tard dans « Cision quel rêve me fait cortège et gloire », etc. La raison pratique en est apparemment le problème posé par des finales graphiquement féminines en fin de vers résultant de la coupure d'un mot et par ces mêmes finales quand elles se trouvent rejetées en début de vers suivant (exemples : « toure / Lie » « couron / Ne »). Il reste que de telles coupures pourraient facilement être évitées, et que la première citée est d'autant plus arbitraire qu'on trouve ailleurs dans le même poème les découpes « cel / Le » et « el / Le ». La vocalisation du « e muet », qui ne s'applique pas toutefois en général aux situations d'élision à l'intérieur du vers, apparaît donc comme surdéterminée et multifonctionnelle; elle se lit comme écart idiosyncratique par rapport à la norme, comme masculinisation du féminin et réciproquement, enfin comme une formation de compromis entre les dictions

nordistes et méridionales. D'autre part, la flexibilité métrique de l'alexandrin s'en trouve sensiblement réduite, et l'artificialité mécanique du décompte des pieds soulignée. Enfin cette mécanicité contribue autant à occulter la découpe et à produire une lecture continue, spirale et vertigineuse, que l'étrangeté de la découpe à marquer la rigueur et l'autorité de l'alexandrin.

— La césure est irrégulière. Le vers initial manifeste la norme de la césure à l'hémistiche; le suivant nous laisse hésiter entre un schéma 5-7 et un schéma 6-6; le troisième est de nouveau régulier à cet égard; le quatrième ne nous donne le choix qu'entre 4-8 et 8-12. D'autres vers déplacent radicalement la césure ou la multiplient. Sur ce plan, le cadre de l'alexandrin laisse percer un sous-système de vers libre sémantiquement motivé qui le travaille de l'intérieur et conteste ses frontières et celles de la strophe sans pourtant parvenir à le détruire (triomphe mieux savouré d'assister au combat) :

Amour en quel état m'as-tu réduit
et douce déchéance
qui plus démuni que moi par tes artifices
quel monarque parmi tes serviteurs
plus illustre et d'honneurs comblé
Plus soumis O cruel
mais que nul ne plaigne le pauvre jean sans terre
et ne rie de sa superbe qui m'habite
en souveraine décision
quel rêve me fait cortège et gloire
de reposer en ce jardin...

On remarquera que nous retrouvons encore des alexandrins et des décasyllabes classiques dans ce dispositif (de même, plus tard : « que vais-je faire du temps qu'il me reste à vivre »), évoquant à la fois le collage, la fragmentation et la recomposition difficile du sujet, et la résistance de la mesure classique. On note aussi que la réécriture en vers libre fournit une mesure moyenne inférieure à celle de l'alexandrin et que ce dernier révèle en conséquence son double caractère d'addition d'unités plus réduites et d'extension de la portée du souffle ordinaire, son orientation vers une maîtrise déclamatoire et proclamatoire, que les exigences du sens commun ne cessent de mettre en défaut.

— Le quadrimètre classique est rarement maintenu; sa seule occurrence, et encore sous la réserve précédemment mentionnée, est dans « Plus soumis / O cruel // mais que nul / ne plaigne ». Néanmoins cette cadence continue d'opérer, du fait du couperet de l'alexandrin, et quoique moins forte que celui-ci, entraîne des lectures homophoniques ou

paronomastiques qui s'ajoutent à tous les autres facteurs de polysémie. Le premier vers donne ainsi : « Amouran - kèlèta - **mature** - duiédou », avec redondance du thème entretissé de la mort.

— À partir du cinquième vers, que l'on ne peut traiter comme alexandrin qu'en vocalisant le « re » final de « terre », contrairement à la pratique dominante dans ce texte, certains vers sont amputés d'une ou plusieurs syllabes comptables : « Me foudroyer il s'emploie attends au » est un décasyllabe; « Res rouillées vers quel marécage » a neuf pieds si l'on compte la finale, huit pieds sinon. Le dernier vers du passage, monosyllabique, résulte de l'application de la règle de la finale sonore **et** du rejet de « grand » du premier au second vers de la strophe, qui **trans-**forme ce premiers vers en hendécasyllabe. La boiterie, toujours **en-deçà** de l'alexandrin, rogne délibérément sur la mesure et sur la **plénitude**, annonçant aussi la chute ultime du poème sur un distique **et sur** un dernier vers décasyllabe.

— Les vers sont radicalement blancs. Je veux dire que non seulement nous n'avons aucune rime en fin de vers (sauf les deux « il » qui terminent les vers 15 et 16 et qui acquièrent ainsi un grand relief) mais encore les rimes internes brillent-elles par leur absence, à tel point que la récurrence sonore est sensiblement inférieure au degré de récurrences fortuites que l'on rencontre dans la prose conversationnelle. Trois conséquences au moins se dessinent ; une grande linéarité de la séquence, qui va dans le sens d'une diction accélérée, voire haletante; un départ vis à vis de la prose, mais qui en exagère les traits; une domination exclusive du mètre comme facteur déterminant du vers.

1.2. Que l'on me pardonne l'aridité de cette description formelle et de celles qui suivront, elles ne sont pas gratuites. Alexandre revient de sa traversée du désert en portant toutes les marques, stigmates et blessures de son exil et de ses campagnes en solitaire. Son aspect est dramatisé plutôt que rénové : il revient aussi endurci, plus fort qu'auparavant, signifier un ordre tragique, le tragique de l'ordre dans la défaite. Ce que le locuteur poétique dit à Amour, ce cuer d'Alexandre épris pourrait le dire au Macédonien. Ristat cependant, au contraire de Réda ou de Coste. se voit contraint par son matériau formel à faire travailler à fond la syntaxe sur une donnée sémantique archaïque qui n'admet aucune référence au contemporain. En ce sens, son coup d'état pourrait s'analyser comme une simple révolution de palais, si son anachronisme même n'exigeait un détour métaphorique. « oh mon temps sans mé/ Moire » pourrait être la devise et la plainte d'une rhétorique de la réminiscence et d'une esthétique des ruines. En fait nous trouvons ici un procédé qui reproduit

en négatif les techniques des surréalistes; alors que ceux-ci plaquaient souvent un vocabulaire disparate et futuriste sur des structures syntaxiques et une diction des plus traditionnelles (voir « L'Union libre »), Ristat transmet un lexique dénué de toute actualité et tente de le faire violer par l'alexandrin au service d'une syntaxe de la désarticulation, de la juxtaposition, d'une parataxe incohérente misant sur la seule successivité linguistique. Ce que l'alexandrin dit ici, et qui est tout à fait différent de sa mission traditionnelle, c'est une fuite en avant, mais on ne sait en avant de quoi, selon quel programme ni quel destin. Comme le dit Ristat dans l'« avant-première » de *La Baignoire de Charlotte Corday* ; « Dans l'écriture, le geste manque. Ici, il est laissé à l'arbitraire de l'écrivain de ranger les images de droite à gauche, ou de gauche à droite. » (Ristat, 1971, 32) Le problème et la limite d'une telle attitude est précisément que, dans pareil « théâtre de l'inconscient », « l'arbitraire de l'écrivain » est toujours moins le sien que celui de la langue et surtout d'une pesanteur historique du discours littéraire. Ce que Jean Ricardou et naguère le groupe de *Conséquences* prétendaient éluder par l'analyse exhaustive du signifiant et le minutieux calcul des dispositifs signifiants, dans un extraordinaire enthousiasme pour une maîtrise sans objet.

2.0.

L'art duvet

V invente une règle. Elle suppose un sonnet,
 Au sEXe dédié, s'il sait subir l'émoi,
 Jouir POur une lèvre, ou bien par une VOIX,
 Tenter leS Expériences au plaisir conSAcrées.

C'est le triangle UNiversel. Lu DANS l'étroit
 Mot, si bref, qu'offre SON duvet VERS tout lettré :
 En son milieu, un V, NET, SES replis secrets
 Comprennent la main, tournant, qui les ouvre aux joies;

Long aller et retour, qui assouvir saura,
 Neuf jusqu'en le redit de ses appoggiatures,
 Et la clef en vigueur, et le sexe à serrure !

Puis l'investissement qui multiplie les ah !
 Ces rêves ? Ils sont venus par maints duplicata.
 Ses spasmes ? Elle ne sait pas ce qui dans leurs cris hurle...

À côté des régularités visibles du sonnet -deux quatrains, deux tercets, schéma de rimes ABBA BAAB CDD CCD, etc.— le caractère bancal de la métrique, de la rythmique et de la rimique n'est pas moins frappant. Si nous avons affaire à des alexandrins -et l'on se demande de quoi d'autre il pourrait s'agir- le premier vers lui-même suppose pour sa régularité une non-coïncidence entre sa diction et son décompte. Si nous prononçons « vé », notre vers est d'au moins treize pieds. Si nous marquons la pause entre « règle » et « Elle », nous en avons quatorze. Par contre il faut pratiquer la diérèse de « dé-di-é », pour obtenir douze pieds au vers 2, et éviter la liaison d'« Expériences-z-au-plaisir » pour le même résultat au vers 4. Les vers 5, 6 et 7 sont correctement métrés, mais la césure les découpe en 8-4 et 1-2-5-4 ou 3-5-4, et 4-2-1-5 ou 7-5 respectivement. Quant à la rime, elle se réduit à une simple assonance, et encore, pour « sonnet »; « étroit » et « joies » ne riment qu'à l'oreille; « hurle » est orphelin de rime effective, et les autres rimes mêlent constamment singuliers et pluriels, masculins et féminins.

En bref, la minutie de la **charade, qui donne** la phrase « V expose un sonnet : ses vers dans sa **voix** » (**Ricardou, 178**) contraste fortement avec la pénibilité de l'**exercice de versification**. L'**art** du sonnet ne semble pas à la hauteur de la **règle du V**. **Pour qui** connaît, ne fût-ce **qu'un** peu, le travail de **Ricardou, ou qui aurait** lu quelques-unes **des nouvelles de La Cathédrale de Sens, celle, par exemple,** intitulé « **L'art du X** » où se situe notre sonnet, il **est impensable que** la manipulation de l'**écrit soit** aussi défectueuse par **négligence ou incapacité**. Comme **d'habitude, c'est** la précision du rituel **qui doit mener** à l'orgasme (« **ligne après ligne, lettre après lettre** »). **Devrions-nous donc** parler de « **perversification** » ? Une réponse partielle nous **serait apportée par la phrase : | La prose** souhaite qu'en **divers lieux le décryptage** ait des surprises... » (176)

1.1. Le poème, avec variantes, inséré, donc détaché dans un ensemble de proses, joue en effet une gamme de rôles qui peuvent aller, entre l'énigme et sa résolution, de ceux, mieux connus, des messages (en prose) troués de plusieurs romans de Jules Verne à celui du texte de la « lettre volée ». L'obscurité ou la complexité, la redondance et le lacs structural pointent une question à résoudre ou soulignent la matérialité du texte, se substituant vaille que vaille à celle d'une improbable diégèse. Mais les compositions en vers ainsi rapportées, dans le roman et la nouvelle baroques (« *La Petite Gitane* » de Cervantès, *Mathilde d'Aguilar* de Madeleine de Scudéry) se montrent toujours trace, d'une part, du récit en vers, et repentir pour cet autre dire, non narratif, que le récit oblitère. La présence désormais transitive (discours et décours), dans le récit ri-

cardolien, du poème en vers (objet qui est à la fois serrure et clef, moyen et but de la quête du sens et des sens), contreviendrait à sa nature intrinsèque, à l'autonomie qu'il préservait encore en partie, malgré son enrobage, dans la *Vita Nuova*, *La pi'cara Justina* et maint autre ouvrage mêlé de vers et de prose. Non qu'il en devienne vraiment ancillaire, mais il manifeste, avec l'infini des interprétations dont on l'afflige pour des contenus dont il est parsemé, un essentiel inachèvement qui joue contre l'illusion de totalité à laquelle visent, justement, les contraintes classiques. Comme le labyrinthe du titre ricardolien, son parcours ne revient pas tout à fait mais *presque* sur lui-même et ne débouche vraiment ni sur une liberté ni sur une clôture, mais juste à côté de l'une et de l'autre (« *La cathédrale de* » sans étoiles ni trois points). Là où l'exhaustivité ne laisse pas de s'entendre aussi épuisement, l'idéale convergence que le poème pourrait receler selon sa tradition de « capsule » continue de se poser dans un impossible hors-texte. L'obsession métalinguistique, l'« aventure du récit », lorsqu'elle s'empare de la pratique du vers, l'éloigne à la fois de la tradition de l'espace épique, du lapidaire épigrammatique et de la scène lyrique, sans lui assigner une spatio-temporalité qui lui soit propre, puisqu'elle est à elle-même toujours seconde, par elle-même toujours contestée. De la sorte nous voici tiraillés et plongés, comme chez Ristat, dans une sorte d'inquiétante instabilité entropique. Traits que l'on retrouve une fois de plus, bien qu'atténués et différemment exploités, chez Coste et chez Réda.

3.0. Comme dit plus haut, la modestie ne serait pas de mise en cette affaire, si elle devait nous empêcher d'évoquer dans le texte poétique ce que nous entendons par l'actualité du retour alexandrin. Comme plusieurs, mes débuts ont été ceux d'un vers-libriste, faute de mieux sans doute et par inconsciente passivité devant l'époque. C'est à partir de 1974, mû, croyais-je, par la géométrie d'un paysage urbain (Canberra), que je m'engageai dans la voie des régularités fortes. Sans doute cette illusion mimologique devait-elle se voir bientôt infirmée, il n'empêche qu'elle contribuait à m'abriter du retour à l'antique en plaçant mon effort sous le signe de la représentation. Après une longue intimité sans lassitude avec les formes à contraintes, je demandai une séparation temporaire qui ne me fut pas aisément accordée, puis le sonnet me conquiert, par centaines, j'ignore encore au juste ce qu'ensemble nous pensons, mais il me paraît assez que nous ne saurions penser l'un sans l'autre pour que nous puissions et devions poursuivre ensemble, peut-être jusqu'à la fin.

L'Elégie 5, sur laquelle je vous propose de jeter un regard, fait partie d'un livre de douze qui partagent, outre l'acquiescement au genre

dans son principe, bon nombre de règles de composition : l'alexandrin fait loi, quoique les Elégies 1 et 12 y mêlent, à la manière de Pamy. des hexamètres; chaque poème est de quarante-huit vers, répartis en strophes régulièrement distribuées dans chaque poème, mais de longueur variable selon les poèmes (ni le seul distique, ni le poème mono- ou bi-strophique ne sont permis, seuls sont possibles des strophes multiples de deux et de

Élégie 5

Quant au paysage, nous allions vers la mer
Et les vagues dessinèrent une montagne
Plus mobile que l'humeur des oiseaux planeurs
Et plus haute que le ciel du lundi matin.

L'absence totale de nme et de raison
Transparaît dans les yeux endormis et souffrants.
Convaincus par le retour constant des saisons
Qu'un lieu ne put être d'un autre différent.

De nous-mêmes qui ne fûmes que cet éclat
Blessant l'enveloppe du monde aux yeux offert.
Nous allâmes vers le paysage des flots
Qui nous ouvrit et nous fit nus comme la mer.

Le passé disperse et répète ses gazons
Dont le poème, non la main, est le garant.
Occupé tout seul à réduire la foison
Que l'oubli multiplie d'idéal apparent.

Puis, de ce bord frais qui glissait sous nos pieds
 joints
Nous fûmes loin de nous voir en leur lieu les terres
Après au temps, acquises à la réparation.
Sorties de la pierre, butées sur l'horizon.

Le chant par licence jusqu'au soir prolongé
S'est penché avec ses colliers de pacotille
Sur la barbarie de l'intérieur étranger
Où ce n'est plus dans tes yeux que ma douleur brille.

Et toi d'autre qui dis que sans nous le soleil
A chu dans la brume légère de la baie,
Quand l'instant nous trouve inquiets des miroirs égaux,
La face que je vis en ruine la rumeur.

La vie distraite par un très ancien danger
Fuit vers les voiles d'une lointaine flottille,
Le vers au vent doux ne saura plus rien changer
Ni la résurrection qu'enfin l'amour dessille.

Tous les pays tenus dans une seule étreinte
Veillent sur cette plage le corps du poète
Couché dans le sable, rafraîchi par les branches
Et la passante qui courait vers les rochers.

Il n'aura pas fallu longtemps pour que l'été
De toutes choses reste fixé dans l'image
Nette et définie et comme la vérité
Vêtue de la forme qui à jamais l'ouvrage.

D aura suffi pour que tout soit comme avant
De te regarder sur les pas de la musique
Sortir encore de la maison du silence
Comme si nous étions ailleurs plus attendus;

Il aura suffi d'un murmure en aparté
Pour que la lumière t'arrête à ce péage
Et conduise ton ombre en un lieu écarté
Où l'ombre d'un mot abolit le paysage.

3.1. Contrairement à ce qui se passait pour les poèmes précédemment examinés, aucun commentaire ne s'impose ici sur la régularité métrique du vers, dont la constance est naturalisée en transparence, moindre dérangement de la lecture. Le découpage syntaxique, de même, à l'exception d'un enjambement, d'ailleurs incertain, coïncide avec celui du vers. Les variables sont cantonnées à la césure et à la rime. Le premier vers, un double hexamètre, dont le premier segment n'est pas ternaire mais le deuxième l'est, donne le la de ce jeu et de ses limites normales. A la segmentation 6-6 (2+4 / 3+3) répond celle des vers suivants de la strophe (4-8; 4-8; 4-8). La strophe 2 continue par 6-6, 6-6, 7-5, 6-6, et la strophe 3 par 4-8, 6-6, 4-8, 4-8. Les césures majeures impaires (5-7 ou 7-5) sont clairement minoritaires dans l'ensemble, quoi-

que leur nombre augmente au fil du poème, et les autres pauses (comme « Puis, de ce bord... ».) restent rares.

En ce qui concerne la rime, absente de la strophe 1 et de toutes les strophes impaires, elle obéit au schéma alterné **AJBAB** dans tous les quatrains pairs, dont le douzième et dernier. **Son manque initial, comme à l'échelle du livre, se veut générateur d'un désir comblé par la suite.** Commenté sans tarder par l'énoncé d'un **constat métaphorisant** (« L'absence totale de rime et de raison »), il est **en outre compensé par un surcroît**, puisque les quatrains pairs riment **entre eux deux par deux** (ABAB ... AB AB; CDCD ... CDCD; EFEF ... EFEF). **Le tissage musical, renforcé par une richesse moyenne de la rime en soulignant l'importance sans peser par trop sur le sens, combine, comme d'autres traits compositionnels déjà signalés, une analyse binaire et une analyse ternaire.** Entre vers et musique, **le tiers exclu mais toujours prêt à se glisser au mitan du lit est la prose; entre la mémoire et l'imagination, c'est la distraction.** La poésie **comme le poète sont, en la circonstance, marqués par leur naissance et leur mort symboliques en un lieu liminal, menacé autant que prometteur, fragile autant que stratégique** : la plage.

3.1. L'insertion temporelle de la prédication (ordre et aspect), qui n'est guère saillante chez Ristat ou chez Ricardou, attire l'attention au point que l'on se demande si elle ne fait pas une redoutable concurrence aux principes métriques et rythmiques d'organisation du poème. Relevons successivement un **imparfait polyvalent** (duratif et/ou itératif et/ou narratif), un **passé simple**, un **présent descriptif** d'actualité, un autre **passé simple à l'indicatif**, où l'on aurait pu attendre un autre temps et où l'on peut entendre un autre mode, **quatre autres passés simples**, quatre **présents de l'indicatif**, un **imparfait présentant** les mêmes caractéristiques que le premier, **encore un passé simple**, un **passé composé**, etc. Cette vaste et assez irrégulière diversité peut, bien sûr, s'interpréter comme **volonté de totalisation, ne laissant hors du champ poétique aucune des dimensions temporelles qu'embrasse un monde complet.** Le futur antérieur, par trois fois répété, sur lequel le texte se clôt, en serait une indication supplémentaire, avec cette réserve que la prévision et la prédiction (**fléchage et délimitation** du possible) sont toujours aussitôt résorbés dans l'**inéluctable accomplissement.** Comme dans le mythe et le conte, l'**avenir qui veille le présent le rend** toujours déjà mort, sensible au seul passé, en état de « trop tard » :

Tous les pays tenus dans une seule étreinte
Veillent sur cette plage le corps du poète
Couché dans le sable, rafraîchi par les branches
Et la passante qui courait vers les rochers.

Mais une réflexion sur le dédoublement que, selon le genre élégiaque, le passage du temps fait subir tant au sujet poétique qu'à son objet, nous conduit sans exclusive à une autre lecture possible, nous ramenant au jeu du deux et du trois : il y a celle que tu fus et celle que tu es (devenue) aux yeux du locuteur; il y a celui que je fus et celui que je suis (peut-être) devenu aux yeux de la seconde personne, destinataire absente et nécessaire objet du signe (au sens piercien). Il y a encore, par voie de conséquence, ces « nous » non superposables mais les uns aux autres liés par les maillons de leurs composantes et les chaînes d'une hiérarchie qui les fixe immuablement au regard de la cognition et à celui de la réalité ; ce couple que nous fûmes, celle que tu fus et celui que je suis, celui que je fus et celle que tu es, ce couple que nous ne sommes pas. Du premier, en quoi consiste et auquel s'exerce la mémoire du sujet, on passe par une dégradation cognitive constante au second que le sujet peut énoncer sous le diktat du réel, au troisième qu'envisage l'imaginaire par rétrojection, et au quatrième, nul et infigurable, « dont le poème, non la main, est le garant », qui est en d'autres termes rendu définitivement insaisissable (sinon aux tiers) par sa représentation, une présence contraire à sa nature et qui, comme un deuil, en sépare le sujet par un mur de verre.

3.2. Pour développer plus avant des conclusions partielles il conviendrait, dans le cas d'un poème unitaire comme les *XII Elégies*, d'en suivre les constantes et d'en interroger la possible narrativité d'ensemble, telle qu'elle ressortirait éventuellement non seulement du contenu sémantique des énoncés et de leur disposition, mais de l'histoire des modes et des positions d'énonciation, tâche dont l'ampleur déborde largement du cadre de cette étude. À défaut, c'est vers le genre de l'élégie qu'il faut se tourner. La référence au passé, à ce qui n'étant plus deviendrait formellement dicible, à l'abri des interférences de l'être-là, facilite-t-elle le recours du vers ? Rien n'est plus tentant, historiquement et psychologiquement, que d'associer ainsi le régime lyrique de l'expression à la fonction thérapeutique et stabilisatrice de l'ordre du vers vis à vis du désordre du changement et de la perte, et de prêter une signifiante sécurisante, conservatrice et nostalgique au retour d'Alexandre. Nous n'en serions pas moins embarrassés par quelques casse-tête : comment classer la première épopée connue (*Gilgamesh*), texte répondant par excellence à l'horreur de la transiivité et de la perte, socialisant et monumentalisant la sauvagerie par la violence narrative ? Comment, d'autre part, expliquer la multifonctionnalité du vers avant et encore longtemps après la naissance de la prose, quand il pouvait indifféremment servir des fins laudatives, critiques, didactiques, mnémoniques ou mnémotechniques, etc. ?

La révolution ou la contre-révolution du vers en France dans une seule province du discours (à peu d'exceptions près, comme certains ouvrages de Charles Dobzynski ou de Pierre Lartigue) correspond plutôt à la pente d'une superficielle adéquation esthétique qu'à une nécessité structurale et idéologique profonde.

4.1. Il faut souligner que les deux plus parfaites et plus prenantes **élégies de notre temps. *Quelque chose noir* et *La Pluralité des mondes de Lewis de Jacques*** Roubaud, fournissant en même temps une théorie **très approfondie du lyrique**, sont composées dans une forme aux confins **du verset et de la prose**. La question qui tourmente le discours lyrique est **bien en effet** celle des « êtres paradoxaux » :

Les êtres paradoxaux, apatrides (*heimatlos*) de Meinong, qui échappent au principe de non-contradiction ne sont pas les seuls êtres sans univers.

Les êtres passés et révolus, parlés présents, affirmés présents par l'adresse, ne sont pas non plus quelque part tje veux dire en quelque construction) possibles. (Roubaud, 1986, 87)

L'*heimatlos* qui, contrairement à l'événement, tient à l'énonciation présente du passé, prend tout son bénéfice sur la différence qu'il nie, s'étalant sur le vecteur temporel en sens inverse de son irréversibilité, il est parcours du même dans l'autre, paradoxe de l'identité intratemporelle. constitutive de l'être dont la cessation d'existence n'est pas la condition (« tel qu'en lui-même l'éternité le change ») mais dont, à l'inverse, on ne peut pas nier la cessation :

Et pourtant il n'est pas envisageable de me passer de dire « toi »

En te nommant je voudrais te donner une stabilité hors de toute atteinte

La négation de toi alors s'opposera non à l'affirmation (tu n'es pas) mais au néant qui est avant la parole

Te nommer c'est faire briller la présence d'un être antérieur à la disparition

Donner au même moment à cette disparition un statut autre et plus que la pure, la simple absence, un statut second (Roubaud, 1986, ibid.)

Le statut du vers est « d'abord second » en tant qu'il est, avant toute chose recours et, d'autre part, en ce que la tautologie fabrique ici non l'aveuglante évidence cartésienne mais l'écart ouvert par la parole au sein du référent. Il désigne l'interstice où brille fugitivement l'être en

se croisant sur le chemin confondu du temps, à l'un des rares moments où le poème et lui seul le conçoit allant ensemble dans le sens de la mémoire et dans celui du projet (« Du vers, retourner c'est venir, le voici approcher d'un nouveau départ », ai-je écrit ailleurs, ou encore, bien plus tard : « Pour inventer l'avenir qui était avant, / Le vers se souvient de la tendresse du vent »). Il est d'autant plus remarquable que le vers, pour accomplir cette démarche secrète, sinon honteuse, (voir *YU l'atome* d'Edgar Poe) que lui propose homologiquement sa structure, doive parfois, voire souvent chez nos contemporains, comme en l'occurrence ou chez Emmanuel Hocquard, se dissimuler et se terrer.

4.2. Le temps lectoral du vers n'est ni à proprement parler réversible ni cyclique —selon les critères du Groupe :

en toute rigueur, une expression linguistique de la réversibilité du temps ne pourrait se baser que sur un rebroussement exact de la chaîne parlée ou de la ligne écrite. [...] le temps cyclique se définit par le retour d'un événement intensif quelconque (Groupe p, 1977, 143 et 149)

On appréciera mieux sa nature sylleptique, redoublée et croisée, en se penchant sur le verset de Roubaud déjà cité : « Te nommer c'est faire briller la présence d'un être antérieur à la disparition ». (On sait que tout verset, pour des raisons de souffle et de mémoire, doit plutôt être traité comme un agglomérat de deux ou plusieurs vers que comme l'expansion ou l'hypertrophie d'un seul). Un premier décompte donne vingt-trois syllabes, mais un examen plus attentif montre que nous avons affaire à deux dodécasyllabes siamois unis par la syllabe [ce] comptant dans chacun à condition qu'ils soient unis et qui, mieux que l'offusquer, annule la boiterie dans le propre geste de la monstration sémantique. Ce n'est ni la coordination ni la subordination qui joue le tour de la cohérence dans l'équivalence symétrique des parties, mais le double et le triple emploi qui d'un seul coup prélève sur la désignation et lui ajoute l'unicité de la situation de communication : « ce présent » et « ce d'un être antérieur ». Le vers est donc si peu nostalgique qu'il est incapable de rendre au passé ce qui appartient au passé. Entretenir l'équivoque pourrait faire partie de ses coquetteries et Jacques Réda qui, dans *Récitatif* ne lui avait pas encore rendu l'hommage de l'ordre, l'a depuis traité avec une humoristique familiarité

5.1. Redevable à Roussel et Apollinaire, à l'Aragon léger des chansons et au « vin des Rochers », le Réda de *Hors les murs* (en sigle : H.L.M.) ou des vues de Dublin et d'Athènes. Bien que les vues soient encadrées dans des sonnets -avec maintes variantes-, le poème *Terminus*, « sextine laite sur le modèle inconfortable imaginé par Arnaut Da-

niel » (Réda, 1982, 107) fait par sa rigidité figure d'exception dans cette œuvre. Le « vers de 14 syllabe **mâché** » et l'alexandrin parfois curieusement chevillé ou rapetassé ne sont pas non plus des commodités de la versification. En fait la rime est reine, et c'est à son service que les prosaïques relâchements, de lexique ou de diction, se valorisent comme la version cultivée de la gouaille -avec relents de chansonniers, mais pathos étouffé. Dans la **Vue de Montparnasse**, la première rime à l'identique, traversée par le passage des trains fonctionne comme un accroche-oreille. Elle veut nous faire siffler d'admiration quelque peu ironique pour le tour de force des rimes en ix et en ex. Avec le cocasse du vers concassé et le coq-à-l'âne, la rime qui apparie le nom propre ou le sigle au lexique commun, le mot scientifique, noble ou classiquement poétique » au mot argotique, quotidien, immédiat ou daté, semble exhiber une esthétique du bric-à-brac sympathique. Le surréalisme en a fourni jadis un modèle radical mais non sans antécédents depuis au moins les marges tardives du romantisme, de Corbière à Vian, cet autre bœuf sur un toit brûlant.

VUE DE MONTPARNASSE

Sur le pont des Martyrs **qu'un long soleil** traverse.
Je me laisse **engourdir par le rythme des trains**.
Bossa nova **du rail épousant la traverse**.
Sans arrivée et sans **départ. Je ne m'astreins**
Qu'à regarder **la Tour dont les sombres élytres**
Reflètent l'**or diffus du déclinant Phénix**.
Quel calme. Deux clochards s'en vont avec leurs litres
Vers les gravois de la rue Vercingétorix.
Et le ciel envahi de vagues territoires
Où transhument sans fin des troupeaux, des tribus.
Passe avec la solennité des préhistoires
Sur les bâtiments qui n'en sont qu'à leurs débuts.
Changeant déjà l'espace en zone extra-terrestre
Et du coup -c'est très sûr— l'âme des habitants.
Même le promeneur à l'allure pédestre
Sent poindre aux angles droits d'autres mœurs, d'autres
temps.
Neandertal avait ce rêve dans les moelles
Quand il faisait jaillir le feu de ses silex.
Je crois -moi qui suis doute et qui roule a solex-
Que de ce vieux tas d'os nous irons aux étoiles.

5.2. Thématiquement, la bizarrerie au cœur de la plus banale grisaille périphérique, l'étrangeté des cavernicoles banlieusards, la grâce du cosmopolitisme miteux, la flânerie attentive aux aspirations et aux rites de la populace aspirante-petite-bourgeoise. tout cela convient comme un gant à la forme tortueusement naïve qui voudrait emboîter le pas au bagout des parieurs de P.M.U., aux usagers du SAMU et de la Sécu, à la clientèle de Damart-Thermolactyl et autres poinçonneurs des Lilas. Le vers, quoique sans verlan, prend un bain de foule et lit *France-Soir* plutôt que *Le Monde* ou *Libé*. Oui mais, le vers est trop facile, fluide, coulant pour avoir l'air endimanché, il ne s'encanaille qu'à demi, Rodolphe des faubourgs ou Marie-Antoinette au Petit-Trianon, il porte sa dénotation de cinéma-vérité avec une désinvolture trop élégante pour n'être pas malhonnête, dans le meilleur sens du terme. L'allusion classique ou proverbiale (« l'or diffus du déclinant Phénix », « d'autres mœurs, d'autres temps »), l'altitude culturelle où planent les mots « transhument » et « poindre », le raccourci saisissant qui renvoie à *2001, l'Odyssée de l'espace* et en imite le plus célèbre enchaînement (« de ce vieux tas d'os nous irons aux étoiles ») construisent sur le cimetière intellectuel un monde dont le loisir observateur est le réel labeur : « Le poème est un art que rien ne décourage » (Réda, 1982, 67). Le Lycée de Vanves flirte avec celui d'Aristote, et son rose, tendre et criard, parcourt l'histoire des motifs littéraires de Ronsard à Sélavy. A tout instant le casque d'Alexandre et celui du solexiste deviennent interchangeables. Par ce transformisme dans lequel Réda rejoint de quelque façon, par-delà les Pyrénées Joan Brossa et le dernier Siles, et, par-delà l'Atlantique le vieux Ginsberg, autre chose se fait jour qu'un triomphalisme de l'aisance poétique retrouvée, au contraire et à part égale le délogement du vers. Comme le dit Réda dans un hommage à Jaccottet :

« Infaillible refuge et pourtant illusoire
[...] cette lumière
Timide qui résiste et semble sur nos mains
trembler tel un reflet d'étoile dans l'ornière. (Réda, 1985,
33)

L'ombre de Victor Hugo n'est pas loin, certes, mais elle ne veut plus chançonner; si elle hyperbolise la fragilité de son legs, elle enregistre d'une façon discrètement poignante ce que le vers a gagné à se voir menacé d'extinction.

6. Le sujet poétique du vers revenu doit avoir une conscience aigüe des risques qu'il prend à fuir en avant dans les bras du signifiant, face au sujet préfabriqué, ou à tout le moins présumé de la prose narrative. Il n'y a pas de revenus du vers, mais une dépense illimitée dont la Cour se borne à vérifier sur ses doigts le compte. Le vers peut manifester de façon pudiquement éhontée l'écriture rhétorique du désir et du manque, la perte inépuisable d'être qu'implique la fondation du sujet sur une altérité, toujours incomplète, inachevée, dont il reste malgré lui l'auteur, et l'entrevision d'une fin ordonnée et concertée de l'Histoire dont l'espoir recule sans cesse devant la dynamique de la parole, de la prose complice. Car le vers enfin n'est en son essence nullement parole, ou ne l'est pleinement qu'à ses pires moments; il ne trouverait sa pleine réalisation qu'en une langue autre de la langue, jamais parlée, ayant tout du dans son tout-à-dire. Dans le discours du vers, ce n'est pas la thématique qui est fictionnelle mais la langue elle-même.

J'avancerai, sans, bien sûr. être en état de le démontrer, que le recours du (au) vers qui réunit **plusieurs œuvres** françaises de ces vingt-cinq dernières années n'est **pas simple coïncidence** de désespoirs disparates mais doit s'interpréter **comme le seul** moyen concevable de poser un *effet-sujet* différent **du sujet de la prose**, plus particulièrement en tant que celui-ci s'est **fait auxiliaire du récit** et donc âme damnée de la fonction verbe, actant et **non acteur**. Évidemment, il est à la portée de tous de soupçonner -et ce **n'est pas faux** a priori- qu'un tel sujet poétique, titulaire, à son horizon d'attente, du « **compte** total en formation ». tient du sujet absolu **de l'idéalisme crocéen**, par exemple, en tant qu'existant vide préexistant et survivant à toute prédication. Ce serait en somme un fantôme suranné et un peu répugnant, un vieux beau décoiffé par la vitesse de l'histoire et faisant des révérences au bord de la caverne des idées. En contrepartie j'espère pouvoir suggérer qu'en se construisant *autour de la scène, hors les murs* de la forme qui l'étaie, autour d'une *scène qui est celle du deux*, à travers l'oxymore formel, non pas sémantique et imagier, du vers, ce sujet ne s'attribue qu'une existence diacritique et n'approche, selon l'expression de Duras, que de la différence qui est au cœur de la signification. Il y va encore du dépassement de la maîtrise, amorcé par Mallarmé et inlassablement poursuivi par Wallace Stevens, nouveau dépassement prenant acte de la maîtrise d'emprunt que réchauffe la dialectique. Il n'échafaude plus de salut sur le fond océanique de la négativité ni ne s'obstine à reconstituer un héritage définitive-

ment émiétté depuis le *Coup de dés* mais resurgit en un régulier gauchissement de la grille qui à nouveau le destine à contenir et engendrer à la fois les mots tributaires.

Calaceite-Baltimore-Bordeaux

1991-96

Bibliographie critique et théorique citée

- COHEN, Jean : *Le Haut langage; théorie de la poéticité*, Paris, Flammarion, 1979.
DELAS, Daniel & FILLIOLET : *Linguistique et poétique*, Paris, Larousse, 1973.
GROUPE | : *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles, Complexe, 1977.
JAFFRÉ, Jean : *Le Vers et le poème*, Paris, Nathan, 1984.
JAKOBSON, Roman : *Essais de Linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.
RICHELET, P. : *Dictionnaire de rimes*, nvelle éd. revue et augmentée par M. Berthelin, Pans, Libraires Associés, 1781.
ROUBAUD, Jacques : *La Vieillesse d'Alexandre* [1978], 2e éd., Paris, Ramsay, 1988.
SABATIER, Robert : *Histoire de la poésie française, le XXe siècle*, t.3, Paris, Albin Michel, 1988.
TYN1ANOV, Iouri : *Le Vers lui-même; les problèmes du vers*, Paris, U.G.E.-10-18,

POLEMIQUES

Jacques JOUET

[En réponse à « Écrivains encore un effort... *pour être absolument modernes* /]

**MA MÈRE-GRAND, QUE VOUS AVEZ
DE GRANDS DOGMES !**

A la demande de la rédaction de Formules, qui souhaite multiplier les débats sur ses positions, Jacques Jouet donne ici sa réponse, ou plutôt sa réplique, mi-amusée mi-cinglante, au texte inaugural de la revue. _____

Paris, le 19 janvier 1997

Ma chère mère-grand,

Je vous remercie pour vos bons vœux et pour vos conseils à l'occasion de l'année nouvelle. Les deux me manquaient.

Que vais-je faire, à présent, moi qui ne veux absolument pas être « absolument moderne », ni même imparfaitement, ni même occasionnellement ?

Voilà que je suis bien embarrassé.

Puisque vos conseils arrivent avec une invitation à participer à *Formules*, je le ferai volontiers, mais pas avant d'avoir recraché une boule que je n'ai pas réussi à avaler.

Vos classifications de type Lagardémichard converti au formalisme sont des caricatures dogmatiques dans lesquelles il est strictement impossible de retrouver ses grands, ses petits ou son latin. Quelques remarques par exemple :

Comment peut-on classer l'élégant, le coulant Pierre Michon dans les « écrivains du silence » ?

Où avez-vous vu le mot « roman », fût-ce avec guillemets, accolé au *Discours aux animaux* de Valère Novarina ? En quoi, dès lors, se trompe-t-il de genre ? Je croyais naïvement que ce livre était un discours...

« Au niveau du plaisir », chère mère-grand, dans quel catalogue de la Redoute avez-vous trouvé ce redoutable thermomètre à plaisir qui marque au-dessous de zéro le niveau du mercure au sortir de nos anus de lecteurs d'*Alphabets* ou de *Cent mille milliards de poèmes* ? Si vous n'en trouvez pas là, vous nous promettez la fièvre dans de drôles de draps !

Comment pouvez-vous ignorer une seconde que si écrivain du silence il y a dans le siècle, ce n'est pas le généreux Blanchot mais le très rare François Le Lionnais ?

Oh ! désespoir des classements à la Procuste qui sentent le démembrement et le renfermé ! Mère-grand, encore un effort et vous serez absolument obsolète. Mère-grând, encore un effort et vous aurez un DEUG.

Maintenant, quelques remarques à propos de l'Oulipo, que je connais un peu.

Je précise que ce sont des remarques personnelles qui ne sauraient engager l'Ouvroir, pas plus que le ton que j'ai choisi de prendre.

Je ne veux pas vous dire ce qu'il faut penser de l'Oulipo en bonne orthodoxie, car par bonheur il n'y a pas d'orthodoxie oulipienne. Je veux seulement protester, à partir de ce que j'y cherche, à partir de ce que j'y trouve, et que vous n'y voyez pas (vous n'êtes pas la seule).

Au sujet, d'abord, de la contrainte et de son déchiffrement par le lecteur. Vous ne pouvez pas être aussi rapide et superficielle, si vous abordez cette question à laquelle les oulipiens (entre autres, ils ne sont pas les seuls à utiliser des contraintes, et ne veulent pas être les seuls) répondent assez différemment les uns des autres. Ecartèlement, mais oui... ! Plus que vous, apparemment, j'aime ces livres qui font le grand écart entre la contrainte conceptuelle et son dérivé artisanal, mais je sais

qu'une bonne part de la saveur de tel texte vient de sa façon particulière de négocier cet écart. Perec ne le négocie pas toujours de la même façon selon les livres -j'ai même le sentiment que, de livre en livre, il cherche à faire bouger ses propres habitudes— et je n'ai pas envie de négliger la lecture des considérations sur l'art du puzzle, qui ouvrent *La Vie mode d'emploi*, sous prétexte qu'elles ne parlent de la formule du livre que de façon métaphorique. La proposition de lecture de Perec est de l'ordre de *l'énigme*, mot qui traduit, comme il le rappelle, **puzzle**. L'énigme est un (roman)fleuve à remonter.

La question n'est donc pas, dogmatiquement, que la contrainte soit, absolument, repérable, puisque son degré de repérabilité lui-même est une des variables sur lesquelles joue un auteur, un élément du faisceau de ses choix possibles. La question n'est pas de gémir sur le fait que les « formules » de *La Vie mode d'emploi* ne seraient que peu repérables, mais d'examiner ce peu, qui a peut-être du sens, figurez-vous ! Depuis 1978 (je crois me souvenir que c'est en 1978 que Georges Perec a publié un livre intitulé *La Vie mode d'emploi*), je connais beaucoup de lecteurs qui ont attrapé ce peu par la queue et ont tiré à eux pas mal de substance !

Pour moi, il n'y a que deux raisons qui rendent véritablement utile le repérage de la contrainte dans un texte (deux, c'est déjà pas si mal), mais ces raisons ne relèvent pas d'un quelconque dogme invérifié, elles sont seulement conditionnelles. Ce qui veut dire que si l'une ou l'autre au moins de ces raisons n'était pas remplie, ce repérage serait vain.

La première raison, je vais dire ça très platement : c'est si on a envie de **faire pareil**. La contrainte (en tout cas pour l'Ouhpo, à mon avis) doit pouvoir resservir. C'est là une opinion résolument contraire à la **pensée dominante qui ne jure que par le couple** : une forme unique, un livre unique. Cette idéologie de l'originalité de l'œuvre, cousine de l'originalité de l'auteur, va jusqu'à abuser un Jean Starobinski préfaçant les *Romanzi | raconti d'Italo* Calvino (Mondadori, Milano, 1991), p. XXIII : « Les formes fixes traditionnelles ne représentent pas un défi suffisant, et Calvino a choisi de leur substituer, dans *Les Villes invisibles*, *Le Château des destins croisés* et le *Voyageur*, des formes fixes tout à fait inédites, en ayant à l'esprit que ces formes fixes admettraient un usage unique, que ces formes impersonnelles donneraient vie à de nouveaux rapports personnels entre auteur et lecteurs. » Je ne suis pas près de pardonner cet « usage unique » à Starobinski, qui paraît ignorer *La Taverne des destins croisés* du même Calvino et à coup sûr *Cinq châteaux de cartes* de Jacques Bens, qui, tous deux, ne craignent pas de remployer la procédure

contraignante du *Château* ! Mais vous me direz qu'il peut très bien suffire de situer cette élucidation de la contrainte dans un manuel, un traité de rhétorique ou un atlas de littérature potentielle, que n'iront voir que les collègues de bureau, et encore, les seuls collègues de bureau intéressés aux affaires techniques. Et vous n'avez pas tort de m'avoir dit ça : c'est ainsi que Raymond Queneau ne réédite pas dans l'édition courante de *Morale élémentaire* la formule fabricatoire des poèmes de la première partie du livre, formule parue seulement dans la *NRF* (la revue), dans *l'Atlas de littérature potentielle* et, bien plus tard, dans l'édition Queneau de *La Pléiade* pour cause d'appareil de notes.

La deuxième raison qui milite pour l'élucidation de la contrainte dans le moment de la lecture, eh bien c'est si (je n'oublie pas que c'est conditionnel) si ladite contrainte porte du sens. Voilà un problème crucial : est-ce que la contrainte est arbitraire ou est-ce qu'elle porte du sens ? J'ai l'impression que Le Lionnais et Queneau la croyaient arbitraire (Starobinski aussi, apparemment, qui parlait tout à l'heure de « formes impersonnelles »). J'ai l'impression que Georges Perec et Jacques Roubaud prouvent le contraire. Ce qui ferait déjà deux époques-

François Le Lionnais répondant à des questions sur Lewis Carroll (in Lewis Carroll, *Le Magazine du presbytère*, éd. Henri Veyrier, 1978) dit ceci : « Je pense que ce qui a pu intéresser Lewis Carroll dans les échecs, c'est de se donner des contraintes parfaitement arbitraires et qui -à mon avis- n'ont pas de correspondances dans notre vie profonde car (c'est une thèse qui m'est propre) la psychanalyse est largement étrangère à l'aspect technique de la partie d'échecs. Notre structure mentale et notre psychisme peuvent faire qu'un homme fuit ses névroses dans le jeu d'échecs, mais une correspondance étroite entre les coups d'une partie et ce qui se passe dans sa vie n'existe pas au-delà de quelques banalités. » J'ai l'impression que Le Lionnais pensait la même chose de la contrainte littéraire. Je ne peux pas lui demander d'infirmer ou de confirmer de cette impression. Eût-il confirmé, peut-être n'eût-il pas eu tort. Du point de vue de la langue, Hermogène et Saussure ont raison, sans doute. Le problème est que cette raisonnable conception de la langue ne contente guère la pulsion cratylienne de Mallarmé et des poètes en général, ces pétroleurs anti-linguistes.

Depuis que j'ai lu les trois analyses de Jacques Roubaud illustrant le concept de « sens formel » (« Qu'est-ce pour nous, mon cœur, que les nappes de sang » de Rimbaud dans *La Vieillesse d'Alexandre* : l'implosion de l'alexandrin foment une explosion politique; « La chanson de l'amour de loin » de Jaufré Rudel dans *La Fleur inverse* : le choix de

positionnement des **rimes dit la, rien que la, toute la, de** l'amour ; *La Disparition* de **Georges Perec** dans « **La mathématique** dans la méthode de Raymond **Queneau** » § 19, in *Atlas de Littérature potentielle*: tout e disparu dit la **disparition du e...**), je **postule, dans mon** travail à contrainte [tout mon **travail n'est pas à contrainte**], **que la** contrainte porte du sens (*personnel ou pas, c'est une autre affaire...* j'aimerais mieux dire *partagé*). En conséquence, j'ai décidé de chercher à montrer **la** contrainte, **plutôt qu'à la dissimuler. Choisir, inventer**, occuper, remplir (comme **on remplit son pantalon**), **montrer la** contrainte (montrer seulement **son pantalon** ou aussi **ce qu'on a dans son pantalon** ?) font partie **intégrante de mon travail littéraire, au même** titre que la composition **des phrases**.

Sens de la contrainte... Oh la la... où est-ce que je m'engage ? Qu'est-ce que je prétends donc pouvoir dominer là ? Vous allez m'attaquer sur ma gauche, chère mère-grand... Tant pis, je m'y attends. Pour patienter, tiens, pendant que je suis sur la brèche, je vais répondre à une perfidie qui est arrivée récemment sur ma droite. Elle est sous la plume de Paul-Louis Rossi dans son *Vocabulaire de la modernité littéraire*, Paris, 1996, éd. Minerve, à l'article *Oulipo* : « La prolifération des méthodes de création mécanique n'est pas sans danger, et l'on redoute pour les auteurs que le destin bafoué et l'inconscient congédié ne prennent un jour une sorte de revanche. » Je savais qu'on pouvait « bafouer son destin », il y a même quelques figures de la liberté dans l'histoire humaine qui n'ont rien fait d'autre et demeurent à mes yeux des figures particulièrement positives. En revanche, j'ignorais qu'on pouvait l'congédier l'inconscient ». Je ne pense pas que l'inconscient soit précisément un domestique ou un subalterne. Je crains au contraire que le destin qui me pend au nez c'est d'en être, moi, le subalterne ou le domestique. Et ce destin-là, justement, j'aimerais bien le bafouer. La contrainte (création plus ou moins mécanique) est une de mes armes dans ce duel.

Ça, c'était le gros gros point de ma protestation. Il y en a aussi un petit. Est-il vraiment d'ailleurs de moindre importance ? Ce n'est pas sûr.

Ce que j'ai encore appris à l'Oulipo, c'est qu'il n'y a pas de grands genres. La comédie n'est pas un moindre genre que la tragédie. Le rire n'est pas un affect inférieur aux larmes. Une véritable œuvre peut être facétieuse et parodique. Un véritable texte peut passer par le vent d'un spectacle public.

~~gB~~gag

Attention, mère-grand à la polyarthrite dogmatique évolutive, autrement dite coincée. Si vous avez de grand dogmes, c'est pour mieux m'endogmir mais je vais encore faire un effort : je me laisserai pas.

Je vous embrasse bien fort.

Jacques Jouet

Jean Lahougue — Jean-Marie Laclavetine

CORRESPONDANCE (EXTRAIT)

Jean Lahougue avait publié plusieurs romans chez Gallimard, qui a refusé le dernier, Le Domaine d'Ana (à paraître chez Champ Vallon). En réponse à une des lettres du lecteur de Gallimard, Jean Lahougue apporte ici une leçon de lecture et d'écriture. L'ensemble de cette abondante correspondance sera publié en annexe au roman.

Le 2 septembre 1996

Cher Jean,

A une lectrice qui lui demandait « ce qu'il avait voulu dire g en écrivant tel poème, André Breton fit la seule réponse raisonnable : 1 Madame, ce que le poète a voulu dire, il l'a dit ». Voilà qui est, selon vous, typique d'une attitude consistant à « se retrancher dans l'indiscutable ».

Eh bien oui, la littérature et l'art sont indiscutables, finalement. Formuler et contester en permanence des postulats et des hypothèses, tel devrait être le labeur des Sisyphe de la plume : « c'est à ce prix qu'on aura progressé », dites-vous. Mais les œuvres nouvelles, contrairement aux découvertes scientifiques, ne naissent pas d'un quelconque progrès de la théorie qui les pense. D'Homère à Proust, quel progrès ? De Rabelais à Céline, quel progrès ?

J'enfonce là, bien sûr, des portes ouvertes. Je m'étonne simplement de votre étonnement : ces romanciers, tels Kundera, qui proposent une pensée fragmentaire, éclatée, météorique, seraient alors indignes de leur statut d'écrivain, pour n'avoir pas fourni, à l'instar du grand romancier Ricardou, de théorie plus structurée ? Lâches, hypocrites, déserteurs, fuyant les premières lignes du combat conceptuel !

Cher Jean, je crois qu'ils ont raison. Vive l'anarchie. Car le romancier ne travaille pas sur des concepts, des hypothèses, des théorèmes, des raisonnements, des démonstrations, mais sur le douloureux bordel qui l'habite et l'entoure.

Loin de moi le désir de jeter l'opprobre sur la noble activité des théoriciens de la littérature (cela dit sans l'ironie d'un Gracq -encore un fragmenteur, un collectionneur de scintillantes letrines- lequel se moque de tous ces gens qui, « possédant une clé, n'ont de cesse d'avoir donné à l'univers la forme d'une serrure »). Mais franchement, connaissez-vous de grands romanciers qui puissent être **aussi** de grands théoriciens, et fournir à leurs lecteurs autre chose que des éclats de pensée plus ou moins brillants, plus ou moins cohérents ? Laissons la théorie aux chercheurs, aux universitaires, aux vrais critiques. Cela n'empêche certes pas de réfléchir; j'aimerais m'y employer davantage; toutefois c'est une activité qui me coûte beaucoup, et pour de piètres résultats. S'il est relativement facile de se forger des idées et des opinions en matière de politique, cela s'avère infiniment plus complexe quand il s'agit de littérature, sauf à considérer celle-ci comme un simple produit des réalités socio-économico-historiques au sein desquelles elle naît. J'entends par littérature non pas l'ensemble des étapes du processus de conception, de fabrication et de consommation d'un livre, mais le seul acte de création solitaire, échappant en partie aux déterminations conjoncturelles en question, et recelant une part de mystère (je sens que ce terme vous fera grincer des dents) irréductible à un simple schéma d'analyse. Ce mystère, les « praticiens » ont appris à le protéger, d'où la réticence générale à la théorie. Les années les plus productives sur le plan de la théorie littéraire en France (grosso modo, 55-75) ont aussi été les plus pauvres en matière de création romanesque. Je pense souvent à cette scène du *Roma* de Fellini où l'on découvre des fresques souterraines dans le chantier du métro; mais le seul fait d'avoir voulu les voir, les regarder, les comprendre, les condamner à l'effacement.

La question des choix éditoriaux et des contraintes économiques qui les guident parfois est sans doute plus simple à aborder. J'ai en effet péché par excès d'angélisme dans ma lettre précédente. Si Gallimard

publie de nombreux auteurs voués à la confidentialité, ce n'est pas seulement pour maintenir un stock d'écrivains maudits destiné à pérenniser l'image d'intransigeance **et** d'indifférence aux nécessités du commerce qui a fait son prestige. **Ce n'est pas** non plus uniquement parce que, en bon chercheur d'or, **l'éditeur extrait** de la boue fluviale de nombreux cailloux dans l'espoir **que certains** d'entre eux se révéleront pépites. C'est aussi parce que la **publication** de livres est non pas une dépense, mais une source de **trésorerie (à court terme)**. En effet, les libraires paient les livres qui leur **sont** envoyés d'office, et sont remboursés quand ils en **retournent une partie**. Cela crée un flux d'argent qu'il faut alimenter en **publiant...** **D'où** l'absurde pléthore des rentrées littéraires : 490 romans **sortent en ce mois** de septembre; 450 d'entre eux sont voués **au silence, puis au pilon** à brève échéance. Il y a là une situation économiquement **effrayante, et** humainement désastreuse. C'est surtout cette mécanique **qui est** « discutable », et pas seulement les choix effectués par un comité de lecture en vertu de critères très disparates et subjectifs. En dehors de cet aspect commercial choquant, les « raisons » que vous me **prêtez** pour remettre en cause la publication des livres de Giesbert ou Jardin sont sans doute formulables, mais pas aisément. Q me semble simplement que, si j'étais éditeur à mon compte, dans une petite structure dont je maîtriserais tous les choix littéraires et éditoriaux, je ne publierais pas ces livres, que je trouve creux, mal écrits, porteurs d'une vision de la littérature médiocrement académique, jouant de l'air du temps avec une roubardise de cour de récréation, etc. Mais, justement. Gallimard n'est pas Le Dilettante ou même Minuit. C'est une entreprise que font vivre mille salariés (environ), qui doit à la fois préserver ces emplois, la richesse de son fonds et son prestige, et maintenir son indépendance dans un paysage éditorial industrialisé, dominé par deux groupes géants qui ne rêvent que de l'avalier... Je participe aux choix éditoriaux de cette maison; en conséquence, mes goûts et opinions doivent partiellement tenir compte de ce contexte. L'intransigeance en matière de choix littéraires conduirait au même résultat qu'une politique résolument commerciale : renvoyer les « vrais » écrivains à leurs cavernes -ou à leurs catacombes...

Excusez, je vous prie, le caractère désordonné de ma réponse -et son retard. Je vous souhaite une rentrée des classes à peu près sereine.
Très cordialement,

Jean-Marie

Montourtier, le 30 septembre 1996

Cher Jean-Marie,

À coup sûr, je vais devoir me faire pardonner moins le retard de ma réponse que sa pesanteur. L'une expliquant l'autre comme vous vous en doutez.

C'est que vous abordez des questions graves. Mais vous les soulevez si légèrement et vous allez si vite...

Il y a six mois vous me reprochiez mon manque de rigueur et regrettiez dans mon manuscrit l'absence d'une solide construction à l'ancienne. Voici qu'aujourd'hui vous donnez au romancier l'anarchie pour méthode et le bordel pour objet... Comment n'aurais-je pas du mal à suivre vos semelles de vent !

Vos anciennes exigences étant mal fondées, je me réjouis que vous en ayez fait table rase. Mais méfiez-vous de l'anarchie. L'absence de règles nous a toujours contraints d'obéir à des règles que nous ne maîtrisions pas. L'absence de rigueur n'a jamais favorisé que la rigueur des plus forts. Et dans la jungle libérale, vous savez que les plus forts ne seront ni vous ni moi.

Je vous propose en revanche -car c'est notre seule vraie liberté- de *choisir* vos règles. Mais cette fois en connaissance de causes. Votre prompt retour à la case départ, celle du chaos, nous autorise à refaire le chemin.

Mais je vous en prie : pas à pas.

Entre autres portes ouvertes sur le vide, il y a ce quasi-proverbe selon lequel un livre ne devrait pas être l'application d'une recette.

Je peux certes faire un gâteau sans recette. Je veux dire : sans avoir un livre de recettes sous les yeux et l'appliquer à la lettre. Je peux me fier au hasard, à l'inspiration, aux vagues souvenirs que je conserve de ma grand-mère au fourneau, ou aux ingrédients que j'ai sous la main. Reste que lorsque le gâteau est servi, pour le meilleur ou pour le pire, **il a sa recette**. Je ne peux plus faire en sorte qu'il s'y trouve d'autres ingrédients que ceux mis, dans l'ordre et dans les proportions où je les ai mis. Il a sa recette et il en est objectivement l'application.

Le livre fini, **je** ne peux pas davantage récuser **les** mots qui s'y succèdent, ni **les** récurrences, ni les symétries conscientes ou non qu'on peut y découvrir. Lui aussi a sa recette. Et lui aussi en **est** objectivement l'application.

Et cette recette elle-même est la **conséquence des** choix, conscients ou non, que j'ai dû opérer à **chaque instant**. **Lesquels** sont rarement aléatoires. Ils procèdent -pardonnez-moi **de me répéter**- de critères, de valeurs, d'enjeux, qui sont les **miens, provisoirement** ou non, au moment où j'écris le livre. L'ensemble **de ces enjeux, de** ces critères, de ces valeurs, constituant ce qu'on **appellera comme** on voudra : idéologie, système ou *théorie*... Si je **préfère ce dernier** mot, c'est simplement qu'il me semble le plus neutre. **Mais quelle qu'en** soit la désignation, et dans quelque livre que ce soit, *cela sous-tend* la recette, consciente ou pas, originale ou **pas, comestible ou pas**, dont le livre témoigne.

La question n'est donc pas de savoir si le livre *doit* être ou non l'application d'une recette ou d'une théorie. Il l'est, nécessairement.

Quoi qu'il dise ou taise, le romancier théorise, comme le citoyen *fait de la politique* quoi qu'il fasse ou ne fasse pas. Pour cela seul **qu'il est impliqué**.

De son point de vue, la question est d'abord de savoir s'il convient **que cette théorie et cette** recette soient consciemment l'objet d'une **réflexion préalable**, ou s'il est préférable qu'elles ne le soient pas.

L'idée communément reçue, depuis le romantisme en tout cas, irait plutôt dans ce dernier sens. Non sans susciter quelques conséquences aussi fâcheuses qu'inévitables et sans occulter au passage des présupposés idéologiques de première grandeur...

Des conséquences fâcheuses, d'abord. Parce qu'il y a fort à craindre, dans un domaine aussi conventionnel que le langage, et aussi culturel que le roman, qu'il n'y ait rien tel que l'inconscient pour reproduire le plus souvent les schémas culturels acquis et les conventions dominantes. En d'autres termes : pour pérenniser les vieilles recettes et les théories depuis longtemps stériles. Pour convoquer au mieux des réminiscences littéraires, au pire des clichés.

Sans doute êtes-vous bien placé pour savoir que la « boue fluviale » des textes parvenant aux éditeurs, ainsi produits au gré de la libre intuition, leur en fournit quotidiennement des tombereaux de preuves.

Comment ne ferait-on pas le pari de sa vocation, n'aurait-on pas *foi* en son talent, dès lors qu'il est clairement admis que l'écriture relève

de ces indiscutables et magiques procédures qui ne s'apprennent pas, ne sauraient être enseignées dans aucune université, ni contrôlées par aucune grille de critères, n'exigent de connaissances qu'élémentaires et de compétences qu'innées -au même titre que la divination, la sorcellerie et la prière ? Comment ne présenterait-on pas son caillou en **espérant** qu'il se révèle pépite, dès lors que l'éditeur lui-même raisonne en termes d'espoir ?

Je parlerai plus tard du progrès en matière d'écriture. Mais à postuler que celle-ci est une pratique irrationnelle, il va de soi qu'on ne la met guère en situation de progresser.

L'inconscient reconduit *le plus souvent* l'écriture dans des habitudes ancestrales, mais pas toujours. Il arrive certes, et c'est heureux pour l'histoire de la littérature, que les hasards du déterminisme dont ils procèdent, qu'il soit culturel, génétique ou « socio-économico-historique », permettent à certains individus privilégiés de sortir intuitivement du ressassement général. De se proposer d'autres enjeux, et d'autres moyens pour y parvenir. D'inventer de nouvelles recettes et de remettre en question, ne serait-ce qu'implicitement, les théories en vigueur. D'infléchir nos stratégies de lecture, de nous donner à aimer ce que nous n'aimions pas encore, d'élargir le champ des possibles. De nous convier un temps **| progresser...**

Pour les remercier, on les appellera des génies.

Outre qu'ils sont rares, comme toutes les bonnes choses qu'on laisse au hasard le soin de programmer, ils ne s'en heurteront pas moins à une difficulté nouvelle. C'est que l'inconscient, par hypothèse, n'est pas révisable par un acte de la volonté. Ses causes profondes sont aussi peu maîtrisables qu'évolutives. Et comme les mêmes causes produisent en général les mêmes effets, il y a fort à parier que le génie intuitif qui continue de se fier à son intuition se posera derechef les problèmes d'écriture dans des termes identiques, et y apportera -inconsciemment- des solutions voisines. Il s'installera dans ses propres habitudes stylistiques et thématiques. Il écrira indéfiniment, comme on le dit parfois, « le même livre ». À défaut de reprendre à son compte sans le savoir les recettes d'autrui, il pastichera la sienne. Il n'échappera au ressassement général que pour se satisfaire du sien. Il s'enfermera de fait dans ce qu'il faut bien appeler un **système**, et d'autant plus redoutable qu'il ignorera que c'en est un...

La plupart des lecteurs et des **gens de lettres**, qui aiment identifier car cela les rassure et détestent qu'on les bouscule plus d'une fois par génération, lui sauront gré de produire des oeuvres désormais conformes

à l'elfie. Mais il aura renoncé à faire de l'écriture le lieu d'un dépassement, et il conviendra d'attendre le prochain génie pour faire un pas supplémentaire.

Je parlerai bientôt du progrès en matière d'écriture. Mais à compter sur les miracles du déterminisme pour l'accomplir, il n'est guère surprenant qu'il soit plus lent qu'ailleurs.

En tout état de cause, si je souhaite épargner à l'écrivain de refaire indéfiniment ce qu'autrui ou lui-même a déjà fait, de se vouer en somme au « labeur d'un Sisyphe de la plume », la théorie procédant de l'inconscient serait donc à déconseiller.

Pour prolonger la scintillante métaphore de Gracq, l'inconscient se présente bien à lui comme une clé. Le plus souvent un simple passe-partout qui a ouvert depuis longtemps toutes les portes qu'il devait ouvrir. Le plus rarement une clé nouvelle -ce qui est infiniment mieux, surtout lorsqu'elle est, comme chez Gracq, de style, et superbe- mais qui n'ouvrira jamais qu'une porte nouvelle.

Dût-il, en n'utilisant plus qu'elle, se comporter *de fait* comme si l'univers n'avait plus pour lui qu'une serrure...

Reste la théorie consciente.

Une théorie n'est certes pas recevable du seul fait qu'elle est réfléchie. Mais réfléchie, elle a du moins le mérite de savoir sur quels postulats elle se fonde, et de *pouvoir* en changer dès lors qu'elle s'avère incapable de renouveler ses recettes. Pouvoir n'étant pas vouloir, elle n'est pas une garantie absolue contre l'immobilisme dogmatique de l'inconscient qui nous programme, *mais il n'en est pas d'autre*.

D'aucuns ayant imaginé Sisyphe heureux, je n'interdis à personne de trouver son bonheur à ressasser les mêmes hantises dans la mise en œuvre des mêmes recettes stylistiques, ni d'en induire que le progrès tant personnel qu'universel est une utopie. Mais n'éprouvant d'une part qu'une jubilation limitée à rouvrir les portes déjà ouvertes, et considérant d'autre part que l'univers n'a probablement pas qu'une serrure et qu'il exige d'autres clés, vous comprendrez que je préfère me doter des moyens d'en forger à volonté, plutôt que d'*espérer* de mon bon génie qu'il en a semé quelques unes sur mon itinéraire.

Ayant ainsi démontré, puisqu'il semblait utile de le faire, qu'une réflexion liminaire n'est pas préjudiciable à la production des œuvres de l'esprit et qu'elle peut même en favoriser les progrès, me voici confronté | un nouveau choix. Cette théorie consciente, à laquelle j'ai enjoint de

permettre le renouvellement de mes recettes, convient-il de l'expliciter ou de la garder pour moi ? Ces recettes elles-mêmes, faut-il les formuler ou considérer que seul compte le produit sorti du four ?

Le problème est tout autre et n'appelle certes pas une réponse aussi tranchée. Mais quelques observations s'imposent.

Si d'aventure l'un de mes convives trouve le gâteau à sa convenance et m'en demande les secrets de fabrication, je peux évidemment lui répondre que seule importe la jouissance de la consommation et que le reste ne regarde personne. Je peux ajouter que s'il a le palais analytique, il pourra toujours en user pour induire par lui-même la liste de mes ingrédients. Et que si cela ne suffit pas, rien ne lui interdit d'empocher quelques miettes pour aller les porter à un spécialiste, savant chimiste, docteur ès arts culinaires ou goûteur émérite du Gault et Millau, dont c'est après tout le métier et qui se fera un plaisir de passer quelques laborieuses soirées à résoudre le problème.

Vous me direz qu'un *grand* chef peut avoir de bonnes raisons de nimer de mystère le plat qui fait sa réputation. Mais que deviennent ces raisons chez le *grand* écrivain dès lors qu'il aurait à cœur de ne pas resservir dix fois le même plat ?

Il vous est sans doute arrivé comme à moi-même, au cours d'un débat ou d'un entretien radiophonique, au terme d'une conférence ou dans une séance de dédicaces, d'avoir à répondre à des *questions*. Les prosateurs les plus limpides ont connu cette épreuve qui témoigne, s'il en était besoin, que tout texte suscite des interrogations auxquelles ne répond pas sa simple lecture.

Ces questions peuvent paraître bêtes, encore que la bêtise consisterait plutôt à ne pas se poser de questions. Elles sont du genre : pourquoi une marquise et non une institutrice ? pourquoi sort-elle à cinq heures et pas à six ? et pourquoi ne reste-t-elle pas chez elle ? Bref, de ces questions qui font qu'à chaque ligne d'un livre il est loisible d'imaginer un autre livre, certes différent, mais qui ne serait ni plus ni moins intéressant que celui-là, ni plus ni moins *nécessaire*.

Entendons-nous bien. Je ne parle pas ici des questions qui portent sur la *signification* du livre. Le « qu'est-ce que vous avez voulu dire ? » est non seulement bête (nous expliquerons tout-à-l'heure pourquoi) mais désobligeant, puisqu'il sous-entend qu'il y aurait une meilleure façon de *le* dire. Sur ce point, la phrase incriminée est d'ailleurs assez claire. Les questions qu'elle pose sont uniquement de l'ordre du « *comment* a-t-on pu l'écrire ? » (c'est la recette) et, tant qu'à faire, du *pourquoi* de ce

comment (c'est la théorie). Et ces questions-là sont peut-être moins impertinentes, puisque de **grands** poètes les ont posées.

Si de plus humbles lecteurs font de même, il n'est pas exclu que ce soit pour le simple plaisir de prendre la parole ou pour témoigner poliment de leur intérêt, mais il se peut aussi qu'ils attendent *réellement* des réponses.

Si je n'en ai pas, faute de m'être d'abord interrogé sur les tenants et aboutissants de mon travail, je m'en tirerai par une pirouette qui sera toujours une fin de non-recevoir, et signifiera plus ou moins clairement à mon interlocuteur qu'il est un imbécile de poser des questions sur l'inspiration auxquelles un artiste inspiré ne saurait répondre.

Mais tel n'est plus notre cas de figure. J'ai désormais choisi d'obéir à une théorie consciente. *J'ai* les réponses aux questions qu'il me pose.

Au nom de quoi l'estimerai-je indigne de les connaître ?

Pour « protéger mon mystère » ?

Croyez bien que j'ai le goût du mystère autant que quiconque : il est en vérité ma raison de vivre. A supposer que je **sache tout**, du passé, du présent et de mon propre avenir, où serait l'intérêt de poursuivre ? Dieu que la vie de Dieu doit être *mortelle*... Parce que vivre, c'est précisément résoudre des mystères, à commencer par celui de notre propre destin -en l'accomplissant.

Bien avant les écrivains, *Dieu merci*, l'univers nous en proposait de fameux. Prenez celui de l'arc-en-ciel. Passé leur émotion première, nos ancêtres n'ont eu de cesse de lui *trouver* des explications, sans vraiment les avoir cherchées. Aussi librement variées que fascinantes à défaut d'être contrôlables. Puis les rationalistes sont venus, qui à force de chercher ont discrédité les interprétations **révélées**, ou en ont pour le moins réduit la portée à celle de pures métaphores. En un sens, on pourrait leur reprocher de n'avoir pas su **préserver le mystère** et d'en avoir dissipé les prestiges en même temps qu'ils nous privaient de toute liberté d'interprétation...

Ce serait oublier que l'explication rationnelle n'explique pas *tout*. Elle n'explique pas les causes des causes des causes... Cela tant qu'elle s'interdira jusqu'à l'idée d'une cause première. Et là où elle s'arrête, c'est pour déboucher sur de nouveaux mystères, tout aussi fascinants, tout aussi prestigieux que le premier, et face auxquels notre liberté d'interprétation resté entière.

Non seulement elle ne dissipe pas le mystère, mais elle le renouvelle. Non seulement elle ne nous prive d'aucune liberté mais elle nous

en offre une supplémentaire : celle qui consiste à nous rendre le phénomène un peu plus maîtrisable, à devenir un peu plus libres vis à vis de lui, et du même coup un peu moins dépendants des libres prophètes pour qui la préservation du mystère ne fut jamais qu'un excellent moyen de préserver un pouvoir.

Quels que soient ses enjeux de fascination, le texte littéraire pas plus que l'arc-en-ciel n'est un effet sans causes. Dire qu'on ne les expliquera jamais toutes et qu'il est « irréductible à un simple schéma d'analyse » relève d'une incontestable évidence. Mais comme de l'arc-en-ciel et de tous les phénomènes, naturels ou moins, qui nous ont proposé les prestiges de leur mystère depuis les origines impensables du monde.

L'impossibilité de comprendre *tout*, dans quelque domaine que ce soit, ne nous dispense pas de commencer à comprendre...

Au nom de quel principe transcendantal, si cela doit renouveler ses prestiges particuliers et offrir une liberté supplémentaire aux lecteurs qui me le demandent, *m'interdirais-je a priori, et pour mon seul texte littéraire, d'expliquer ce qui en est explicable ?*

Encore une fois, il ne s'agit pas de lui donner une *signification*. Le physicien serait bien en peine d'expliquer ce que l'arc-en-ciel signifie. Mais de fournir le *comment* de son mécanisme, les implications internes de son fonctionnement et, par-delà le mécanisme lui-même, les lois plus générales dont il procède. Non seulement l'interlocuteur attentif saura reproduire à volonté des arcs-en-ciel en son laboratoire, ce qui présente un intérêt limité, mais il pourra aussi, des lois de l'optique régissant la merveille, induire quelque expérience nouvelle susceptible, sait-on jamais, de produire à son tour de merveilleux effets nouveaux.

Et cela sans prétendre les charger eux-mêmes de la moindre *signification*.

Formuler les règles d'un sonnet, présenter les étapes de son élaboration et s'interroger sur les raisons générales qui ont permis qu'un genre aussi contraint et absurde artificiel ait suscité quelques-uns des textes majeurs de notre langue, n'épuise en rien son *sens* particulier. Ni la recette ni la théorie n'ont l'exégèse pour objet. Et l'écrivain peut être rassuré : elles n'entameront en rien cette part de *mystère* qui ne les concerne pas.

Les rayons entiers de gloses, d'analyses et de commentaires qui escortent les maîtres-ouvrages du passé ne sont pas davantage parvenus à résorber leur mystère, et moins encore à les rendre illisibles. Le texte dont l'intérêt s'effacerait tout comme les fresques de **Roma**, à la simple

lumière d'une explication, prouverait seulement qu'il n'était pas fait pour y résister.

De quoi diable se protégera-t-on alors en refusant de répondre aux questions les plus légitimes ?... *sinon du risque de montrer qu'on n'a jamais fait qu'appliquer des recettes qui n'y répondent pas, et une théorie qui ne s'est jamais soucié d'y répondre...*

Les vrais mystères se protègent tout seuls. Ceux qu'on « apprend à protéger » ne seront jamais que des réalités aussi intelligibles que honteuses -et pour cela seul préjudiciables à ceux qui ne les protégeraient pas.

Les prophètes que j'évoquais incidemment tout-à-l'heure l'ont compris depuis longtemps, qui ont assis leur pouvoir sur quelque révélation incontrôlable -partant **indiscutable** — et qui n'explique rien. Qu'ils y croient ou non, peu importe. Protégeant le mystère ainsi sacralisé en vitupérant contre les forcenés de la raison qui menacent d'expliquer quelque chose, que préservent-ils d'autre que ce pouvoir ?

Mais si l'écrivain **doit** se comporter comme un prophète pour prouver qu'il est un **grand** écrivain, ne serais-je pas autorisé d'en induire que la littérature, telle du moins que vous me la présentez, n'est elle-même qu'une religion révélée ? La réticence à la théorie ne cacherait-elle pas une théologie ?...

De fait, nous touchons ici à nos présupposés de première grandeur...

« Laissons la théorie, dites-vous, aux chercheurs, aux universitaires, aux vrais (?) critiques ». Force est de constater que tel est bien le rôle, en effet, des universités littéraires qui ignorent superbement l'apprentissage de l'écriture pour ne se préoccuper que du discours sur les écritures.

Ce qui est la définition même de l'exégèse.

Non seulement la « théorie » ainsi produite ne saurait avoir pour enjeu que de reconnaître ce que l'Ecrivain aurait déjà trouvé sans l'avoir cherché, *accréditant du même coup son caractère prophétique, mais elle s'interdit aussi d'être utile à toute écriture ultérieure. Quid, selon cette pieuse logique, de l'écrivain qui appliquerait en connaissance de cause, témoignant ainsi qu'il ne fut le médium d'aucune Révélation, la théorie déjà formulée par un besogneux universitaire*¹

Que serait-il en vérité, sinon un *faux* prophète | Moins même qu'un praticien : un simple *pratiquant*.

Ainsi la seule magie inspire-t-elle le *vrai* texte. Lequel réduit le chercheur-exégète à prouver *in fine* qu'il s'agit bien de magie. Quant à l'humble fidèle, dont les questions bêtes ne sauraient prétendre à aucune réponse, il lui reste la foi du charbonnier.

Chacun vénérera ses idoles au gré des affinités électives, des douleurs dont il espère guérir ou du champ qu'il souhaite arroser. En leur honneur s'édifieront des chapelles où se regrouperont d'heureuses minorités d'élus. Et chaque année, aux fêtes de septembre, les vrais et les faux critiques offriront à leurs lecteurs la *révélation* de vraies et de fausses idoles nouvelles.

Le vrai des uns étant évidemment, dans l'ordre de la foi, le faux des autres.

La notion de talent, tout aussi indéfinissable mais d'aspect plus démocratique, a remplacé celle de génie. Non sans justesse, Angelo Rinaldi parle quant à lui de *grâce*. Talent, génie ou grâce partagent cet avantage auprès de ceux que la réflexion fatigue qu'ils n'en exigent aucune. Ne relevant par hypothèse d'aucun critère, ils n'appellent aucun travail de vérification. Ils se révèlent de prime lecture, dans l'illumination d'un chemin de Damas. Pour reconnaître le talent, le génie ou la grâce, qualités éminentes que rien ne saurait définir, nul besoin de longues études ni surtout d'esprit critique. Il est seulement nécessaire et suffisant de postuler qu'on possède soi-même le talent de savoir reconnaître le talent, le génie de savoir reconnaître le génie, ou la grâce de savoir reconnaître la grâce, autres éminentes qualités qui ne se définissent pas davantage et qu'on serait bien en peine, par le fait, de contester à personne...

Ainsi veillera-t-on dans les temples de l'édition en attendant le Messie. On reconnaîtra d'abord celui-ci à ce que sa parole, si j'ai bien compris, devra conforter l'augure en exercice dans ses propres « goûts et opinions ». Autant dire : dans ce qu'il aime, pense, croit ou sait *déjà*. En *espérant* qu'on ne se trompera pas. Avec cette arrière-pensée déculpabilisante qu'on n'est pas le seul augure dans la place, et qu'un consensus de subjectivités disparates permettra de distinguer le véritable fils de Dieu de ses imitations...

Pardonnez-moi, Jean-Marie, ce n'est pas de l'acrimonie. Ce n'est même pas de la caricature.

Mais cela permet d'éclairer le problème qui nous occupe d'un autre jour.

Puisque *tout se passe comme si* l'art était une divinité dont les artistes seraient les prophètes, puisque la société civile confère *de facto*

à son culte la fonction qu'elle a toujours réservée aux religions et qui est d'exorciser ses propres échecs, comment l'écrivain n'aurait-il pas comme premier intérêt d'assumer le rôle de demi-dieu qu'elle lui impose -*même s'il n'est pas croyant*. ?

Fût-il parfaitement conscient d'obéir à une théorie et d'en déduire ses recettes, fût-il en mesure de les formuler et de répondre aux questions qu'on lui pose autrement que par des facéties, eût-il autre chose à dire en cette occasion que d'avouer son parfait conformisme en la matière, ne risque-t-il pas, en se faisant *théoricien*, de reprendre stature humaine ? Comment expliquer qu'on n'est pas un marabout à ceux qui en ont impérativement besoin, et cela sans être le premier à en pâtir ?

Le rationalisme scientifique et technologique nous a placés dans cette situation nouvelle où les principaux dangers pesant sur l'humanité -et ils n'ont jamais été si redoutables— procèdent de l'humanité elle-même. Le rationalisme marxiste, s'étant installé dans l'inconséquence d'un dogme, a tragiquement échoué. Le rationalisme libéral, solidement calé sur ses postulats, suit le même chemin. Voilà de quoi nous promettre de bien « douloureux bordels », et je conçois que cette accélération forcée de l'histoire vers de très possibles abîmes fasse douter nos contemporains des vertus de la raison. Que l'idée même de progrès les inquiète plus aujourd'hui qu'elle ne les mobilise ne me surprend pas davantage. Je comprends donc très bien qu'ils aient souci de trouver refuge dans l'irrationalisme de la religion, par nature peu évolutive. De n'importe quelle religion.

Le libéralisme, dont l'un des principes fondateurs est de répondre à la demande, leur en offre. En ce sens, on pourrait dire que la littérature non-commerciale telle que vous la concevez, celle des écrivains prophètes qui ne raisonnent pas et ne prétendent à aucun progrès, relève des lois du marché tout autant que l'autre. Seul l'écrivain chercheur -et raisonneur— ne répond à aucune demande. Rien d'étrange à ce qu'il ne soit nulle part le bienvenu. Rien d'étrange non plus à ce que les écrivains, s'ils raisonnent et cherchent, jugent prudent de le dissimuler.

Ils ne seraient pas les seuls à le faire. Des carnets entiers de croquis, de multiples esquisses prouvent aujourd'hui que les œuvres majeures de Picasso, celles où il ne se parodie pas lui-même, furent l'objet d'une longue quête préalable. Mais comment lui reprocher le mensonger *Je-ne-cherche-pas-je-trouve*, puisque *tel est le seul message qu'on exigeait de lui* ?

Que nos romanciers préfèrent s'exprimer par pensées fragmentaires, éclatées, météoriques, en prenant soin de marteler qu'ils ne sont

surtout pas des théoriciens, n'est certes pas une preuve de courage. Mais dans un contexte où l'on attend d'eux moins des raisons que des oracles, comment en ferais-je une indignité ?

Je puis regretter que cette autocensure plus ou moins forcée les dissuade de poursuivre jusqu'au bout la logique de leurs raisonnements, et les conduise à occulter certains problèmes majeurs de la fiction contemporaine. Mais cela ne saurait m'empêcher de reconnaître ceux qu'ils ont cherché à résoudre *dans leurs seules œuvres*, et brillamment résolus. Cela suffit à en faire de *grands* écrivains à mes yeux, quand bien même ils seraient des théoriciens *lâches*. Rassurez-vous : Gracq et Kundera font partie du lot sans la moindre réserve. Mais rassurez-moi à votre tour et reconnaissez, quoi que vous pensiez des fictions de Jean Ricardou, que celui-là en revanche fait preuve d'un sacré courage.

Tout cela pour répondre à la question posée : convient-il d'explicitier sa théorie et ses recettes ?

Oui et non.

Oui en ce que ce serait une honnêteté intellectuelle et qu'elle autoriserait un renouvellement moins aléatoire des œuvres de fiction. Non, parce que c'est assurément une imprudence...

Vous me demandez de vous citer de *grands* romanciers qui seraient aussi de *grands* théoriciens. Si l'on mesure la *grandeur* d'une théorie à sa capacité de produire de nouveaux enjeux et d'en induire de nouvelles recettes d'écriture, et si l'on mesure la *grandeur* du romancier au même étalon, il va de soi que tous les *grands* romanciers du passé furent *implicitement* de *grands* théoriciens. Mais je suppose que la question porte sur les théoriciens *explicites*. Et elle ne concerne plus dès lors que nos contemporains.

Non que les siècles passés aient été avares d'arts poétiques et autres manifestes plus ou moins expéditifs signés de noms prestigieux, mais comment l'écrivain eût-il été en mesure de produire une réflexion approfondie sur *son* propre langage avant que *le* langage lui-même eût été l'objet d'une analyse rationnelle ? avant que le Verbe, en somme, eût cessé pour certains d'être Dieu ? Et la linguistique n'est vieille que d'un siècle.

Mais juger de la *grandeur* de nos contemporains pose problème. Le recul de l'Histoire, si tant est que l'Histoire soit infallible, nous manque. Alors *grands* à quelle aune ? Nos « goûts et opinions » pouvant difficilement prétendre à l'universalité, et les miens n'étant probablement pas les vôtres, nous conviendrons que le *grand* romancier n'est rien

d'autre que le romancier reconnu comme tel. à tort ou à raison, par les gardiens du temple, et déjà sanctifié par leurs Fidèles.

Or nous avons montré que celui-ci avait tout à perdre et rien à gagner en troquant son nimbe contre une baguette de magister. Le *grand* romancier n'explicitera donc pas sa théorie. Et à défaut d'avoir raison, il aura bien raison.

À l'inverse, seuls seront incités à théoriser ceux que leurs fictions transgressives vouent à être violemment contestés par les mêmes gardiens du temple. Comment n'essaieraient-ils pas de justifier par la raison les transgressions qu'on leur conteste en vertu de saintes écritures ? Mais ce faisant, ils se condamnent à être d'autant moins *reconnus*, d'autant moins *grands*.

De sorte que votre question ressemble fort à celle de ce monsieur des années 187* qui, ayant postulé que les grands peintres étaient ceux qui figuraient au Salon officiel, demandait ingénument :

« *Citez-moi un seul impressionniste qui soit aussi un grand peintre* »...

Voilà qui nous mène droit à une autre idée reçue, dont l'évidence repose sur un syllogisme d'une simplicité à tous égards biblique :

L'Art, par le fait, assume toutes les fonctions d'un Dieu. Un Dieu, par définition, ne progresse pas. *Donc* l'Art ne progresse pas.

En tout état de cause, on ne peut mer que toutes les conditions soient réunies pour que tel soit en effet le cas.

Je ne lis guère monsieur d'Ormesson, qui sait de quoi Dieu parle, mais je me rappelle l'avoir entendu sur les ondes défendre de la façon suivante cette commune *opinion*, dont je crains fort que son œuvre témoigne :

« Diriez-vous que Picasso est supérieur à Léonard ? »

Ah, certes ! posée en ces termes, nul doute que la question du progrès en art ne trouve une réponse dépourvue d'équivoque chez maints descendants du monsieur de tout-à-l'heure, qui pendent des jocondes aux murs de leur pavillon Bouygues.

Mais la poser ainsi témoigne davantage du credo peu anarchiste de son auteur que de son souci d'objectivité. Au nom de quelle absurde course au titre mettrais-je en compétition des artistes de siècles différents

qui ne pouvaient avoir les mêmes prétextes ni prétendre aux mêmes enjeux ?

A l'évidence, Picasso n'est pas *supérieur* à Léonard, pas plus que Messiaen n'est *supérieur* à Mozart, Proust à Homère, Einstein à Archimède...

Ni l'homme, ni l'œuvre.

Sur la base de quelle commune mesure le seraient-ils ?

Parler du progrès de l'art ne consiste pas à établir des palmarès imbéciles, mais à reconnaître en l'occurrence qu'il nous est possible, aujourd'hui, d'apprécier pleinement l'œuvre de Picasso *et* celle de Léonard, alors qu'à l'époque de Léonard l'œuvre de Picasso, et le plaisir spécifique qu'elle nous procure désormais, étaient tout simplement *inconcevables*.

Tout comme il eût été inconcevable, Jean-Marie, et de produire et de recevoir quoi que ce soit d'approchant *La Recherche du Temps Perdu* au siècle d'Homère. Et pas seulement parce que le monde référentiel a changé...

Sans remonter si loin, ne soutenez-vous pas vous-même qu'on ne saurait écrire et publier aujourd'hui, fût-ce en extrapolant les effets de technologies contemporaines, un roman dans l'esprit et dans le style de Jules Verne ? Ne postuliez-vous pas alors une évolution nécessaire du récit romanesque, et qui ne saurait se satisfaire d'un retour pur et simple aux problématiques du passé ? Ne teniez-vous pas pour évident un *progrès* que vous récusez désormais en vertu de la même évidence ?

Que les effets de ce progrès soient moins spectaculaires dans les arts que dans les sciences n'est guère contestable, mais il y a de bonnes raisons à cela. Nous en avons rencontré quelques unes chemin faisant et ce ne sont pas les seules, *a fortiori* dans les arts du Verbe où l'inconscient collectif voue la théorie au sacrilège. Mais si lent et si hasardeux soit-il, à l'instar des mutations génétiques et pour des causes somme toute aussi *miraculeuses*, ce progrès existe bel et bien.

Et cette seule existence nous fait *choix* de le favoriser ou de le combattre...

Bien sûr, un tel choix ne relève plus lui-même de cette simplicité manichéenne qui interdisait l'hésitation aux contemporains de Jules Verne. Nous savons aujourd'hui que le progrès ne conduit pas nécessairement au *mieux*, et qu'il est même devenu la source de nos plus légitimes terreurs.

C'est qu'en vérité la rationalité qui le fonde, et dans quelque domaine que ce soit, n'eut jamais **Y amélioration** pour objet direct. Ni celle de l'homme, ni celle du sort de l'homme. Tout au plus s'est-elle dû d'augmenter ses **pouvoirs**, y compris son pouvoir de jouissance, d'élargir le champ de ses possibles. Pour le meilleur sans doute, mais ce ne fut jamais là qu'une **intention**. Ou pour le pire. Et l'on aura toujours à craindre que les pouvoirs accrus d'un homme, ou de quelques hommes, ne fassent courir ce risque à leurs semblables.

J'enseigne le français à des adolescents. Si je parle de leurs **progrès**, si je me donne ces **progrès** pour enjeu, c'est de ces pouvoirs que je parle, **sur** et **par** leur langage. Je puis bien souhaiter que cette maîtrise les rende meilleurs ou plus heureux, mais cela n'est qu'un souhait et ne dépend plus de moi seul. Comment ignorerais-je qu'en dépit de mes soins beaucoup d'entre eux ne seront jamais plus heureux ni meilleurs que les enfants qu'ils furent ?...

La théorie qui s'adresse à l'écrivain, si elle lui ouvre les mêmes perspectives de maîtrise, ne le garantit pas davantage contre le douloureux bordel de la vie. Et je comprends qu'il préfère se réfugier dans ce qu'il faut bien appeler *l'enfance de son art*. En somme, **Y amélioration** par le progrès n'est ici comme ailleurs qu'une hypothèse...

Mais voilà ! À défaut d'être la seule hypothèse possible, comme il y a un siècle, à défaut même d'être la seule crédible, en connaissez-vous une autre qui soit *vivable* ?

Comment ferais-je un cours en me disant que ce n'est qu'un cours **de plus** ? Comment ferais-je un livre en me disant que **ce** n'est qu'un livre **de plus** ? Comment ferais-je un geste en me disant que ce n'est qu'un geste **de plus** ? Comment, ne serait-ce qu'au tréfonds de moi-même et chahuté par mes doutes, ne ferais-je pas l'hypothèse non seulement d'un progrès *mais que ce progrès autorise un mieux* ?

Comment, là où je suis, pourrais-je **choisir** de le combattre ?

Le rationalisme, je ne cesse de le reconnaître, nous expose au pire. Mais on ne se préservera pas de ses dangers par le culte du mv stère, ni par l'incantation de formules magiques empruntées à la sagesse des nations ou à quelque druide que ce soit. On ne se garde pas d'une déferlante par les exorcismes d'une religion.

La raison a du moins cette faculté de pouvoir induire de ses échecs la remise en cause de ses **a priori**. Elle sait que la prise en compte de paramètres qu'elle avait jusqu'alors occultés peut réorienter ses propres

choix. Qui douterait, à vous lire, que le *projet artistique* ne fasse encore partie de ces domaines pieusement interdits à ses investigations ? Alors qu'il est assurément -quel artiste oserait soutenir le contraire ?- un *paramètre essentiel*...

C'est qu'on ne prévient pas les risques du rationalisme par l'irrationalisme, Jean-Marie, mais par un rationalisme *plus conséquent*.

L'un de ces prophètes dont nous parlions tout-à-l'heure, et qui poussa le souci du messianisme jusqu'à en adopter la gestuelle et l'emphase, prédit un jour que le vingt-et-unième siècle serait spiritualiste ou ne serait pas.

N'étant pas prophète j'ignore s'il avait raison. Tout au plus dois-je admettre que bien des conditions sont réunies pour lui *donner* raison.

Mais ce dont je suis sûr sans avoir besoin d'être prophète, c'est que si tel devait être le cas nous serions quelques-uns à préparer activement le vingt-deuxième.

Je ne désespère pas que vous fassiez partie de ceux-là...

Encore que...

Je gardais pour la fin cette maxime doublement stupéfiante que vous attribuez à André Breton ;
« Ce que le poète a voulu dire, il l'a dit. »

Stupéfiante d'abord parce que vous en faites l'archétype de la proposition raisonnable et indiscutable.

Relisez-la, s'il vous plaît !

S'il est une affirmation qui ne fait pas mystère de ses présupposés, c'est bien celle-là ! Des présupposés qui n'affirment rien moins qu'une identité possible, et même réelle, entre le vouloir-dire et le dire, une coïncidence a priori, et parfaite, entre notre désir et les structures d'un code, entre l'influx préalable et les conventions qui en témoignent, entre l'espace-temps de notre vécu et la ligne d'écriture, entre les serrures de l'univers et leur clé sociale, entre l'ouvrage des dieux et *notre* verbe...

Si une telle illusion anthropocentrique était encore admissible à l'époque de Boileau, pardonnez-moi Jean-Marie, *elle ne l'est plus*.

C'est même ce qui rend bête la question de la dame. Quant à la réponse, elle n'est ni raisonnée ni raisonnable. Et si elle relève de l'indiscutable, c'est pour être indiscutablement erronée.

Stupéfiante aussi parce qu'elle proviendrait de Breton. Lequel n'est pas seulement l'un de ces rares praticiens-théoriciens doublement reconnus et qui témoigneraient à eux seuls que l'hybride n'est pas une chimère, ce fut aussi l'un des premiers à comprendre que le texte littéraire ne saurait être le véhicule de *significations préconçues* -les procédures génératrices du surréalisme étant de celles qui disqualifient précisément, et de façon radicale, le *vouloir-dire* !

Qu'en conclure ?

Soit que la citation est fidèle, et prouve que les plus lucides sont capables de proférer des sottises en voulant faire des mots d'esprit...

Soit, ce qui me semble plus vraisemblable, que le propos rapporté a été modifié conformément aux seuls attendus de l'intermédiaire.

Breton aurait fort bien pu répondre à la dame, par exemple : | Ce que le poète avait *à* dire, il l'a dit ». Ce qui est à la fois beaucoup plus juste -car la formulation ne suppose aucune préméditation, aucune adéquation préétablie de la lettre à l'esprit- et infiniment plus fidèle à la leçon du surréalisme.

Reste que la chose indiscutablement dite, à défaut d'avoir été indiscutablement voulue par le poète, n'en acquiert pas pour autant une indiscutable *valeur*. Sinon tous les poètes seraient à tout instant, et par définition cette fois, des génies.

Sully Prudhomme aussi a dit ce qu'il avait à dire...

Incidemment, vous n'en soulevez pas moins le problème capital. Cette impuissance constitutive du langage à exprimer ce qu'on veut lui faire exprimer est l'un des présupposés incontournables qui fondent toute réflexion contemporaine sur la production littéraire.

Valéry, qui eut la prudence de théoriser avec discrétion, le note dans ses *Carnets* de façon si lapidaire et si forte que je ne puis m'empêcher de rappeler son propos en préambule à la plupart de mes interventions (moi aussi, j'ai mes citations fétiches...) :

« L'écrivain est quelqu'un qui ne trouve pas ses mots. Alors il *cherche*. Et en cherchant, il trouve *mieux*. »

J'ai souligné *cherche* parce que c'est ici que nous passons de l'écrivain-Témoin, celui qui se donne pour enjeu de transmettre sa Révélation de l'âme ou du monde en négligeant que le langage le lui mter-

dit, à l'écrivain-chercheur qui ignore encore ce que le langage lui offre à dire.

J'ai souligné *mieux*, d'abord pour rappeler que le *mieux* est l'enjeu nécessairement incertain de tout progrès. Ensuite parce qu'en acceptant de dire *mieux* que ce qu'il voulait dire, l'écrivain s'engage à dire *autre chose*. Et renonce du même coup à témoigner de toute révélation préalable.

Or, si cela ne doit guère inquiéter le créateur poète ou romancier qui s'ouvre par la même occasion des champs inexplorés et indéfiniment renouvelables, l'enjeu du théoricien quant à lui, comme tout enjeu purement *réflexif*, risque fort de devenir impertinent.

Que vais-je expliquer, que vais-je décrire, dès lors que le langage m'oblige à expliquer et décrire autre chose que l'objet même de mon étude ?

Si notre théoricien *s'en tient* à une œuvre *déjà* faite, s'interdisant par là-même d'extrapoler, de dire *mieux* que ce que l'indépassable réalité de l'œuvre permet d'en dire, il se condamne tout simplement à dire moins bien. Tel est le sort des exégètes les plus brillants s'ils se cantonnent dans l'exégèse.

Reste l'œuvre *en train de se faire*.

Si l'analyse de ce qui en est *déjà* écrit me permet seule de remettre l'œuvre en question, et de la renouveler par une réécriture, seule cette réécriture de l'œuvre me permettra à son tour d'assumer ce *mieux* qui est interdit à l'analyse. Ainsi, et ainsi seulement, la réflexion se trouve-t-elle en situation d'engendrer l'œuvre qui dans le même temps l'accomplit.

Autant dire l'inconséquence de vouloir à tout prix, et sur la seule base des traditions, réserver la théorie aux théoriciens et la poésie aux poètes.

Non seulement l'écrivain ne peut faire autrement que d'appliquer sa théorie, non seulement il est le mieux placé pour la formuler, mais il est encore le seul à pouvoir conférer à cette formulation, en la concluant par une œuvre, une éventuelle pertinence...

À défaut d'être au terme improbable du chemin, nous voici du moins parvenus à l'étape. J'espère que vous aurez eu la patience de suivre mes semelles de plomb.

Je vais peut-être vous faire sourire mais, à moi aussi, cela coûte beaucoup de disserter du pourquoi et du comment. Ce n'est pas par

hasard que je n'ai produit jusqu'à présent aucun volume de théorie. Ce que vous venez de lire, je ne l'aurais peut-être jamais écrit sans votre aide. Et pourquoi ne pas vous l'avouer, je ne vous ai prié d'entamer cette correspondance que pour m'obliger à le faire.

Car en dépit de nos réticences communes, j'espère vous **l'avoir** prouvé, la réflexion explicite est nécessaire à la déconstruction de **nos pratiques**, sinon à notre *grandeur*...

Je souhaite en retour pouvoir vous offrir une aide égale. Et je ne la pense pas inutile : à vous lire, je ne vous sens pas si loin de ces auteurs dont vous me parliez dans un précédent courrier et qui, à réduire l'écriture à un acte de foi, *n'y croient plus*.

Pour éviter de ne plus y croire, il faut cesser d'en faire une foi : ne tenez plus les idées reçues pour des évidences, ni les mots d'auteur pour des vérités intemporelles. À commencer par les miens.

Si l'une de mes propositions vous semble plus fondamentalement irrecevable, expliquez-moi posément pourquoi. Vous m'aidez encore. Mais une seule à la fois, si vous ne voulez pas que la longueur de nos copies suive une progression géométrique... La réflexion exige du temps. Nous garderons les autres objections pour plus tard.

Un dernier point avant de nous quitter. Ce n'est pas la raison mais la **foi**, justement, qui conduit aux pires intransigeances.

Si j'étais éditeur à mon compte et « maître de mes choix littéraires et éditoriaux », je publierais, s'ils me le demandaient, Giesbert, Jardin et consorts.

Leurs œuvres me gênent d'autant moins qu'elles sont de celles qui s'effacent d'elles-mêmes avec le temps, et sans qu'il soit besoin de les éclairer d'aucun discours critique. Elles ne me gênent pas et elles peuvent me servir. Pourquoi les censurerais-je, si les bénéfices qu'elles me font réaliser me permettent de publier par ailleurs des œuvres qui procèdent d'une recherche **fondée** ?

Ce qui me gêne, en revanche, ce sont les œuvres qui, n'ayant pas même la légitimité que confère un profit, *n'en ont aucune autre*. Sauf à autoriser l'éditeur sous le couvert de la Culture, si j'ai bien lu entre vos lignes, à ce que les mauvais esprits appelleraient de la *spéculation*...

Ce qui engage notre responsabilité et exige notre réflexion, ce ne sont certes pas les romans de Jardin et de Giesbert. Oubliez-les comme je les oublie. C'est la légitimité du reste...

Oserai-je vous souhaiter après cela une rentrée littéraire sereine ?...
Imaginez qu'un nouveau refus de publication vous expose aux pavés
d'un nouveau ratiocineur...

Vous me demandiez d'excuser le caractère désordonné de votre
lettre. Il me reste à vous prier d'excuser le trop d'ordre de la mienne.

En sympathie,

Jean

ANTECEDENTS

Daniel BILOUS

AUX ORIGINES DU MAIL ART :

Les Loisirs de la Poste

Mallarmé passe pour l'inventeur d'un genre poétique de nos jours peu pratiqué et surtout mal lu : les adresses versifiées. Daniel Bilous révèle les sources cachées de cette pratique mallarméenne, pour en proposer ensuite une analyse très fouillée qui souligne utilement les possibilités de réemploi de cette formule.

un résidu de l'art, axiomes, formule, rien
Stéphane Mallarmé - Solennité

La suscription d'une enveloppe fait partie de ces seuils qui se franchissent vite, comme l'étiquette d'un produit commercialisé ou, dans le domaine littéraire, le titre, voire la préface d'un livre. Sitôt le message enregistré, son rôle est terminé, car les mots se sont transformés en pures indications pratiques : « aller à tel endroit porter cette lettre à Untel ». H est tentant d'analyser ce type de messages très fortement codés d'après la grille conçue par Roman Jakobson. Une adresse postale se caractérise par la superposition de deux fonctions du langage : la « fonction référentielle » ou informative, d'abord, puisqu'elle livre les « coordonnées » du destinataire, et la « fonction conative », dite encore incitative, par laquelle l'émetteur (l'expéditeur) du message tente d'obtenir du récepteur (le préposé) une action en guise de réponse : le transport de son courrier. Deux autres traits constants marquent encore ce genre de communication : d'une part la seconde fonction est toujours implicite, entièrement

régie par le code postier ; d'autre part, le destinataire de la suscription est à titre principal et pour ainsi dire exclusif, le facteur.

L'invention de la *suscription versifiée* pose à la critique des problèmes d'origine (qui ? selon quelle genèse ?) et, par là, de datation qui ne se laissent pas facilement résoudre, en l'état de nos connaissances. C'est d'autant plus regrettable qu'il s'agit probablement de la première forme de ce qu'aujourd'hui on nomme le *mail art*. Difficile de remonter plus haut que le XIX^e siècle qui, du moins en France, a vu se développer parallèlement un système de plus en plus perfectionné de transmission postale et des expériences langagières qui annoncent la poésie moderne. Du fait de ce double essor, il n'est guère surprenant qu'un poète se soit intéressé de près au sort de ces humbles messages, pour tâcher de les transformer selon les règles de son art. Quant à la question de l'inventeur, elle revêt une importance secondaire, dans la mesure où il s'agit, comme l'œuf de Colomb, d'une trouvaille que chacun peut réinventer pour son compte sans prendre exemple sur un devancier.

Il reste qu'historiquement, c'est à un autre écrivain que, sous bénéfice d'inventaire, reviendrait le brevet de ce dont Mallarmé fera une véritable forme fixe. Le texte inaugural figure sur une enveloppe, timbrée à la date du 14 février 1866, et rattachée aux œuvres de Baudelaire à titre posthume, en 1896.¹

*Monsieur Auguste Malassis
Rue de Mercélis
Numéro trente-cinq bis
Dans le faubourg «f'Ixelles,
Bruxelles.
(Recommandée à l'Arioste
De la poste,
C'est-à-dire à quelque facteur
Versificateur.)*

L'éditeur de ce texte ne précise pas si l'enveloppe ainsi libellée fut effectivement expédiée, ni de quelle façon (soulignement, couleur d'encre) l'auteur a exhaussé certains éléments. D'emblée l'agencement particulier de la suscription fait surgir une *concurrence de déterminations*. D'un côté, on reconnaît du premier coup d'œil l'ordre canonique de l'adresse postale : patronyme, numéro, toponymes (la rue, le faubourg, la ville). De l'autre, la mise en parallélisme en fin des lignes d'éléments qui, dans les cinq premières, riment par le plus grand des hasards, -en -is, -elles-, et un ordre particulier : les rimes plates (aaabbccdd), groupées selon un chiasme de genre (masculines, féminines/féminines, masculines), bref tout un codage singulier et complexe transforme l'adresse

en un véritable poème. Pour la qualité des rimes, on assiste comme souvent chez Baudelaire à un enrichissement au fil du texte : rimes suffisantes (en -is), puis riches (en -elles, -oste), pour finir sur une couple où l'étymologie et l'hypographie entrent en jeu pour étendre la section rimante (FACTEUR / versiFiCATEUR). On dira avec Jakobson qu'aux deux fonctions d'origine s'articule désormais, avec ces parallélismes réglés, la fonction poétique

Le travail du poète revient essentiellement ici à exploiter des coïncidences providentielles, et la manoeuvre de versification s'apparente à un *ready mode* avant la lettre. Aussi bien les « vers » de l'adresse ont-ils une métrique irrégulière, presque fantaisiste (8/5/7/6/2J. Baudelaire s'est peut-être avisé qu'en ce début, le hasard faisait un peu trop, et trop bien, les choses. On peut voir, dans les quatre derniers vers, une surenchère, comme pour reprendre le contrôle de la forme. Ainsi, avec un retour de rimes plates (ccdd), le chiasme de genre des rimes et surtout un certain soin métrique (8/3/8/5), le poème entier tend désormais à une régularité plus satisfaisante, non seulement au plan du rythme (8/5/776/2) (8/3/8/S) mais, presque mathématiquement, au plan des masses métriques (4x13).

D'autres aspects sont également à relever, qu'on retrouvera chez Mallarmé, à propos du message, et qui enrichissent le codage fonctionnel du discours. L'auteur change de niveau d'information, puisque ce qui se trouve désigné par les derniers vers n'est plus seulement l'adresse de Poulet-Malassis, mais l'enveloppe, la lettre même (« Recommandée » etc.). Ici comme ailleurs, l'indexation du message par la fonction métatextuelle va de pair avec une conscience aiguë de la pratique d'écriture, même si cette valeur est un peu dominée par une autre : mis entre parenthèses comme un aparté, les quatre derniers vers se lisent comme un plaidoyer *pro domo*, comme si Baudelaire priait le facteur d'excuser ses fantaisies de rimeur. Toujours est-il que, ce faisant, le poète s'adresse directement au destinataire que la correspondance, normalement, implique. La métaphore « l'Arioste / De la Poste » est un compliment hyperbolique² qui le promeut poète, à l'égal des plus grands. Enfin, c'est certainement dans le travail sur les mots que l'invention est la plus savoureuse. Dans la première partie, les vocables s'attiraient par ressemblance phonique. Ici, « Poste » génère | Arioste » pour la nme, mais aussi parce qu'il s'agit de désigner, toujours métatextuellement, la métamorphose de la suscription en poème véritable, et donc le caractère artistique de l'exercice. Bien plus, la rime qui permet d'associer « Facteur » et « Versificateur », via l'étymologie, réactive l'acception oubliée

de « facteur », tant il est vrai qu'un versificateur est un « faiseur de vers ». Par là, Baudelaire le rappelle: la poésie est un « faire », l'art verbal est tributaire de la technique d'un artisan.

Sans diminuer l'intérêt de ces raffinements, la comparaison avec ce que seront *Les Loisirs de la Poste* oblige à une réserve. Tout se passe, au moins dans la partie de l'adresse, comme si le poème n'avait été permis que par la nature fortuite des rapports phoniques entre le patronyme, le numéro et le nom de rue, puis entre le nom du faubourg et le nom de la ville (je risquais à l'instant le terme de *ready made*). Comme si avait dominé secrètement le respect de la nature -Baudelaire n'ajoute rien- et de l'ordre canonique des éléments d'adresse, que l'auteur a en sus pris la précaution de souligner graphiquement (ici, en caractères romains), sans doute pour en permettre un déchiffrement rapide. L'expérience n'eut pas de suite connue, peut-être parce que l'extrême rigueur de ces contraintes factuelles empêchait la suscription versifiée ainsi conçue de devenir jamais un genre ou une forme fixe.

L'étude des cent trente adresses en vers de Mallarmé³ permet de cerner les conditions d'un tel avènement. Dans la préface écrite en prévision du recueil, Mallarmé explique les motifs de son invention :

« Cette petite publication, tout à l'honneur de la Poste. Aucune des adresses en vers collationnées ici n'a manqué son destinataire.

Puis elle aidera à l'initiative de personnes qui pour leur compte voudraient s'adonner au même jeu.

Avec zèle nous avons remis la main peu à peu sur l'ensemble de ces poèmes spéciaux et brefs que l'auteur espéra perdus. M. Stéphane Mallarmé en autorise l'impression, mentionnant que l'idée lui vint à cause d'un rapport évident entre le format ordinaire des enveloppes et la disposition d'un quatrain et qu'il fit cela par pur sentiment esthétique.

Aussi rien n'a été épargné pour la préservation de ces riens précieux. On y trouve, avec l'amusement propre à un poète, le joyau typographique parisien du goût le plus rare ».

*Les Loisirs de la Poste*⁴ occupent ainsi une place très particulière dans l'œuvre de Mallarmé et dans l'histoire de la poésie. Quelque dix ou quinze ans avant *Un Coup de dés...*, le *support* de la suscription s'avère déterminant, puisque en toute abstraction, désormais, le *format* de l'enveloppe -et non plus le contenu factuel de l'adresse— inspire le choix de la *forme quatrain*, et du quatrain *régulier*. Cette surdétermination en

rencontre une autre, tout interne, qui fait loi, et définira pour le Mallarmé de la fin, la poésie :

« Le fait poétique lui-même consiste à grouper, rapidement, en un certain nombre de traits égaux, pour les ajuster, telles pensées lointaines autrement et éparses, mais qui, cela éclate, riment ensemble, pour ainsi parler. Il faut donc, avant tout, disposer la commune mesure, qu'il s'agit d'appliquer: ou le Vers ».³

De fait, si l'on excepte un envoi en pentasyllabes⁶ et huit en heptasyllabes,⁷ Mallarmé semble s'être arrêté, pour quelque cent-vingt autres, à une sorte de nombre d'or : le quatrain d'octosyllabes, par son rapport 4/8, tend plus que les autres groupements vers la figure géométrique du rectangle, centré dans celui de l'enveloppe. La conséquence métrique est l'imposition d'un moule de 32 syllabes à toute suscription. quelle que soit sa longueur d'origine :

I
Monsieur le Comte de Villiers
De l'Isle-Adam ; qu'on serait aise
De voir parmi mes familiers.
A Paris, Place Clichy, seize.

n
Courez, les facteurs, demandez
Afin qu'il foule ma pelouse
Monsieur François Coppée, un des
Quarante, rue Oudinot, douze.

III
Dans sa douillette d'astrakan
Sans qu'un vent coulis le jalouse
Monsieur François Coppée à Caen
Rue, or c'est des Chanoines, douze.

rv
Apte à ne point te cabrer, hue!
Poste et j'ajouterai : dia !
Si tu ne fuis 11 bis, rue
Balzac chez cet Heredia.

V
Monsieur Mendès aussi Catulle
A toute la muse debout
Dispense la brise et le tulle
Rue, au 66, Taitbout.

VI
A moins qu'il ne hante la nue.
Ne vogue où mûrit le letchi.
Monsieur Léon Dierx, avenue
Ci-proche, 13, de Clichy.

VH
Tapi sous ton chaud macfarlane
Ce billet, quand tu le reçois
Lis-te haut: 6 cour Saint-François
Rue, est-ce Moreau ? cher Verlaine.

VIII
Je te lance mon pied vers l'aine
Facteur, si tu ne vas où c'est
Que rêve mon ami Verlaine
Ru'Didot, Hôpital Broussais.

Ces quelques échantillons le montrent assez : il ne s'agit pas d'un resserrement de l'espace, mais d'une dilatation, aucune des adresses n'atteignant d'emblée cette mesure.¹¹ L'essentiel du travail poétique consiste donc à inventer un *discours* surdéterminé par deux exigences, qu'il est impossible de séparer mais qu'il faut bien, à l'analyse, distinguer :

— une consigne formelle de mise en œuvre, qui impose, comme dans l’enveloppe de Baudelaire, de mettre à la rime l’un ou l’autre des éléments référentiels ou fonctionnels (« rue », « avenue ») de l’adresse;⁹

— une consigne sémantique qui exige du résultat, comme eût dit l’auteur, une « suffisante couche d’intelligibilité », c’est-à-dire à la fois une certaine cohérence thématique et, surtout, la lisibilité de l’adresse.

D’emblée hétérogènes, puisque regardant les deux dimensions du langage, ces régulations se contrôlent l’une l’autre. Si la sanction postale, comme il semble, mesure la réussite des performances (« Aucune des adresses en vers collationnées ici n’a manqué son destinataire »), c’est parce que le jeu formel demeure, en dernier ressort, limité par l’exigence de lisibilité.

La première cause de « bruit » dans la communication de l’adresse est sans doute l’émergence de ce *discours* qui, en se superposant au code postier, risque de brouiller la limpidité du message postal. Ses variantes se laissent répartir en quelques catégories.

Comme Baudelaire mais sans dissocier du reste l’adresse proprement dite, Mallarmé apostrophe d’abord très massivement, en 2^{ème} personne, l’institution (« Poste », « Facteur(s) », « Naïf distributeur », « Porteurs de dépêche », « Piéton » ou « pauvre homme »), pour en expliciter la présence et le rôle, à travers des énoncés jussifs dont le ton va de la douceur bonhomme à la pire menace (« Je te lance mon pied vers l’aine... »). La plus nombreuse avec 44 occurrences, cette classe admet quelques substituts, le port étant parfois confié à un métonyme de la poste : « Traîneau » pour la Princesse Poniatowska, « lévrier industriel » des « dames Manet », « Cupidons ailés » du peintre Louise Abbéma quand ce n’est pas, pour le docteur Evans, un « albatros »¹⁰ que nous retrouverons plus loin. Dans une deuxième classe, toujours d’énoncés jussifs (19 quatrains), le destinataire s’adresse à son envoi lui-même, désigné tout aussi diversement : « ma lettre », « message », « ce mot », « missive », « billet », « papier », « ce carton » ou parfois, en toute simplicité, « vers », d’autres formulations plus indirectes étant possibles : « ma pensée », « mon cœur », « mon désir », « Muses ».

Très sporadiquement, il peut s’adresser au destinataire pour lui souhaiter bonne réception (cf VII : « Tapi sous ton chaud macfarlane... »), ou parler de lui-même, en deux ou trois rares occasions, dont une en généralité ;

LVII
 Les poètes n'ayant pour eux
 Que l'antique lyre bizarre
 Invoquent Monsieur
 Lamoureux

XXXV
 Le tourneur de maint rondel sent
 L'approche bonne de janvier
 Aux vœux qu'il forma
 pour Delzant

Enfin, 39 quatrains présentent des énoncés constatifs ; le poète y implice la recommandation postale pour inscrire l'adresse, mais profite

LIII
 Chez Mademoiselle Augusta
 Holmès, rue, environ quarante,
 Juliette Lamber (reste à
 dire qu'elle est des Dieux

LV
 Boulevard Rochechouart
 loge
 Au 2 mon ami Léopold
 Dauphin, c'est, voilà, son

Avec leur explicitation ostentatoire du compliment (« reste à dire... », « c'est, voilà son éloge,... ») ces deux exemples suggèrent qu'au fur de la pratique, l'éloge du destinataire pouvait fonctionner comme une contrainte thématique dans l'esprit du poète." Par là les quatrains d'adresses rejoignent le genre encomiastique, avec les madrigaux, les éventails ou les tombeaux. La courtoisie légendaire de Mallarmé trouve ici à se manifester en variations presque infinies. Mais plus profondément, on y lira volontiers l'occasion d'appliquer l'un des grands principes poétiques mallarméens, découvert peu à peu mais désormais, pour l'auteur, définitoire de l'art d'écrire : la *suggestion*. En effet, ce qui se joue en ces miniatures que sont les adresses en vers, c'est, à partir du « double état de la parole », ¹² la métamorphose du langage « brut ou immédiat », celui du code officiel, en un langage « essentiel ». Il s'agit de démontrer ce qu'ailleurs, Mallarmé énonce en théorie, savoir que « Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement : en *littérature*, *cela se contente d'y faire une allusion ou de distraire leur qualité* qu'incorporera quelque idée ». ¹³ Dire, par exemple, que

XXII
 Les dames, les fleurs, les
 courges
 Se partagent les émois
 De Monsieur Elémir Bourges

XXX
 A Montigny, Monsieur
 Grosclaude
 Vise un lapin sans dévier
 Ou, vêtu de sa verte blaude

c'est mettre au premier plan l'évocation du destinataire en reléguant par là même au second l'adresse proprement dite : celle-ci, quoique primordiale « commercialement », fait l'objet d'une désignation allusive, et l'obliquité de sa mention signe, dans cette poétique, sa définitive *littérisation*. C'est pourquoi la plupart des énoncés du dernier

donnent à voir un bref portrait du destinataire, croqué tandis qu' « À toute la Muse debout [il] Dispense la brise et le tulle » (Mendès, V), ou « Savoure sa gloire » (Viélé-Griffin, XVI), ou même « Boit dans sa villa d'Aix-les-Bains » (Cazalis, XIX). Autant d'évocations qui, détournant le premier lecteur (la Poste) de ce qui l'intéresse, le contraignent à déchiffrer les quatrains pour en extraire l'information utile. De là peut-être, leur qualification oxymorique par l'auteur même, de « riens précieux » ; la saveur et le prix de ces poèmes ne tiennent-ils pas aussi à leur éphémère lecture comme tels, voués qu'ils sont par nature à un décodage qui, plus ou moins, en annule la poéticité ?

En exaltant la suggestion, Mallarmé pointe surtout les effets du texte. Il est temps d'en venir à sa production, car si éblouissantes soient-elles, les variations discursives ne sauraient s'envisager indépendamment des conditions formelles qui en autorisent le déploiement. De l'adresse, et d'elle seule, part toute *Vinventio* de ces « Récréations postales ». ¹⁴La structure des quatrains montre moins de variations que l'application d'une règle : le croisement des rimes -à quatre exceptions près¹⁵-, et une prédilection pour l'alternance de genre, ¹⁶ l'ordre fém/masc/fém/masc étant actualisé en 72 quatrains contre 45 pour l'ordre inverse : pour cette forme brève, le poète préfère sensiblement clore sur une syllabe accentuée.

C'est indubitablement la qualité des rimes qui offre l'intérêt le plus captivant. On relève très peu de rimes pauvres ou suffisantes, une abondance de rimes riches (sur 3 phonèmes ou plus) et surtout une tendance à l'extension de l'homophonie à compter de la section rimante. Mallarmé retrouve un principe qui fut particulièrement exploité au Moyen-Âge par les Grands Rhétoriciens, la rime millionnaire sous-tendue par une opposition sémantique, autrement dite rime *équivoquée* : un mot, nom commun ou nom propre, peut facilement se décomposer en d'autres mots, si bien qu'à l'oreille on hésite sur la nature des vocables, comme si les mots se reflétant phoniquement les uns les autres, il devenait impossible de les identifier. Le poète y était peut-être enclin du fait que son propre patronyme donnait matière à un tel traitement (« mal armé », etc.). Outre le patent « vers l'aine/Verlaine » (VŪI), les exemples abondent :

XI
Quand sur la cité réparue
L'aube s'enfuit bleue et ROUGE,
ON
Mettra ce mot, 32, rue

XXXI
L'âge aidant à m'appesantir
Il faut que toi, ma penSEE, AILLES
Seule, me 11, de Traktir
Chez l'aimable Monsieur SEAILLES.

XXXVHI

Monsieur Monel que l'hlVER NI
 L'été sa vision ne LEURRE
 Habite, en peignant, GIVERNY
 Sis auprès de Vemon, dans L'EURE.

XL VII

Rue, interminable. LAUGIER
 Au soixante-quinze s'exhausse
 La grille d'un cher cLOS ; J'Y AI
 Vu peindre et songer Rochegrosse

Or, ce travail de structuration phonique a un corollaire dont il est facile de s'aviser : référentiels ou fonctionnels, **les éléments de l'adresse ne sont jamais astreints à rimer ensemble en fin de vers**, même quand d'aventure ils s'y prêteraient. Précisons qu'il s'agit moins d'une impossibilité de fait que d'une véritable **contrainte négative**, comme si en l'occurrence la poétique mallarméenne prenait le contrepied de celle de Baudelaire. En fait, il est moins question de refuser les homophonies fortuites, que de les agencer de sorte qu'elles *concourent* à la structuration sans **l'assurer** complètement : sans y tenir ni la place ni le rôle - déterminants pour Mallarmé- réservés à la seule nme finale. Et en effet, dès qu'un rapport phonique (rime, assonance ou autre) associe tel patronyme et tel toponyme ou numéro, Mallarmé préfère l'actualiser à l'intérieur d'un même vers, parfois selon une disposition spéciale apte, en l'isolant, à la manifester -tout en augmentant la visibilité de l'adresse :

IX

Va, poste, tout crinière et bave
 Lui jetant un joyeux hi-han
 chez mon ami très cher Octave
 MIRBEAU

Kerisper
 MORBIhan

XLIV

Rue, au 23, BallU
 J'exprime
 sitôt Juin à Monsieur Degas
 La satisfaction qu'il rime
 Avec la fleur des syringas.

Lxrv

PlombiERES.
 Le docteur Lee 1ERE
 Va nous rendre quitte de maux
 Méry dont le sourire éclaire
 Ses établissements thermaux.

LXIU

Je songe, au 219 rue
 Saint-HonorE, chez PortaliER
 Une clientèle se rue
 Que vous, Muse, à sa porte alliez.

Pourquoi une telle prohibition ? On peut certes l'expliquer par l'orthodoxie classicisante dont Mallarmé se fait presque toujours scrupule, s'agissant de rimes. Mais comment accorder cette pratique avec tel passage où le poète théorise la façon dont le hasard sera vaincu mot par mot ?

« Le hasard n'entame pas un vers, c'est la grande chose.

Nous avons, plusieurs, atteint cela, et je crois que, les lignes si parfaitement délimitées, ce à quoi nous devons viser surtout est *que, dans le poème, les mots -qui déjà sont assez eux pour ne plus recevoir d'impression du dehors- se reflètent les uns sur les autres* jusqu'à paraître ne plus avoir leur couleur propre, mais n'être que les transitions d'une gamme. »¹⁷ C'est qu'en poésie, il y a reflet et reflet. Les uns sont donnés dans le code, les autres construits par, dira-t-on, cet « effort au style » sans lequel il ne saurait y avoir « versification ». ¹⁸ En l'espèce, l'« effort au style » que représente notamment la rime équivoquée, procède d'une longue réflexion sur l'arbitraire du code et la potentielle motivation du langage poétique. Gérard Genette a montré que Mallarmé conçoit deux niveaux de motivation : un relatif cratylisme des sons (dans *Les Mots Anglais*), et un cratylisme du vers, puisque celui-ci est chargé de « rémunérer le défaut [l'arbitraire] des langues ». ¹⁹ Si, passé l'alphabet, le vers « de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, »²⁰ c'est bien parce que le niveau intermédiaire, les mots, apparaît tout le contraire : incomplet, usé, commun, en tous cas incapable à lui seul de dégager « la virtualité du dire ». La mise en vers seule permet de nier le hasard « demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité ». Ce terme imagé : la « retrempe », revient maintes fois pour définir le travail spécifique de la poésie :

« Le Vers, emprunté certes à la parole, se **retrempe** tellement, selon la furie de votre instinct, **en autre chose, qu'il devient**, j'en suis sûr (...) **un élément nouveau**, à même et soi, nu et dévorant ses propres mots. Et je commence à croire que c'est cela, que de tout temps il y avait à faire. »²¹ *Les Loisirs de la Poste* permettent de préciser un peu les **objets** de l'opération : Mallarmé admet les isophonies entre noms communs données par le code linguistique, parce que la rime y reste un travail (de recherche, au moins), mais récuse celles qui associent deux noms propres dans une formule plus ou moins figée (telle l'adresse postale), préférant faire rimer, de la façon la plus riche, noms propres et mots de la langue. Horreur du cliché²², qui limiterait « l'initiative aux mots » ? Certes, mais il faut non moins apercevoir les conséquences théoriques : il s'agit au fond de contester, dans et par un travail de production, l'étanchéité des classes verbales (onomastique vs lexicque), d'ouvrir un espace commun qui sera l'aire du jeu.

A bien lire, aussi, ledit jeu ne se limite guère à la voyante nme équivoquée. L'autre procédure, qui en est l'extension, est la dissémination à partir des phonèmes (ou graphèmes) du nom :

XIX	CXXVI
J'ImAglne que CAZALIS	Tire de ton sAc À MALICE
LA grAve LYre aux Sons thEBAINS	Piéton heureux CETTE FOIS-CI
Ceinte d'AZALées et de LIS	Mes SOUhaits À MADAME ALICE
BOIt dans SA vELLA	Mirbeau
	CarnEÆs-SOUs-POISSY.

S'il est clair que le générateur est l'un des quatre éléments pertinents de l'adresse, le poète a le choix de l'ordre où il les dispose dans le quatrain. Placer en premier le générateur (Cazalis). c'est en quelque sorte exhiber la genèse du quatrain. Le placer en second (Madame Alice), c'est produire, à contre histoire, une manière *A'équations de mots* dont le résultat serait la matrice onymique ou autre, comme si cette dernière était, en structure profonde, la concrétion, le reflet cristallisé du discours que, par ailleurs, elle génère ! C'est par là même en gommer l'arbitraire, et l'on comprend pourquoi Mallarmé marque une nette préférence pour ce second ordre, aux effets plus magiques.²³

On le voit : même si l'on néglige les jeux graphématiques.²⁴ le quatrain tend à se structurer « littéralement et dans tous les sens ». Aux relations verticales des rimes ou assonances, dont le croisement tisse déjà le texte, s'ajoutent des relations horizontales et diagonales, plus discrètes mais patentes.

Si le vers est l'unité retrouvée, alors la tendance sera d'"homogénéiser sa matière signifiante. Dans certains cas, assez clairs, l'unité formelle du vers est strictement prosodique. L'idiome postal offre parfois, tout fait, un vers passable, dont pour le coup, se priver serait absurde :

- XXIII, 4 et XXIV, 4 : « Département de Seine-et-Mame.»
- XXXV, 4 : « 6, Place Saint-François-Xavier.»
- LIV, 4 : « 22 Boulevard de Courcelles.»
- LXVII, 1 : « Monsieur le Maire Beurdeley»
- LXX, 4 : « Boulevard des Italiens.»
- LXXI, 3-4 : « Auguste Neymarck/Dix Cité Trévise.»
- CXI, 1 : « Mademoiselle Stéphanie ».

« Dans le genre appelé prose, il y a des vers, quelquefois admirables, de tous rythmes », dira Mallarmé à Jules Huret,²⁵ et l'on voit son goût pour en faire l'alpha ou l'oméga du quatrain. S'il est vrai, d'autre part, que « tout hasard doit être banni de l'œuvre moderne et n'y peut être que feint »,²⁶ le comble de l'art consiste à faire passer pour nécessité artiste ces prosodies fortuites. Le plus souvent, toutefois, l'unité repose sur les fameux « reflets réciproques », miroitements qu'il serait abusif de restreindre aux seules sonorités. On trouve bien sûr l'allitération, comme en CI : « A Madame, Madame Marthe... »,²⁷ u tel jeu phonique ou graphique évoqué plus haut. Mais le sens est aussi le lieu du relationnement, avec ce qu'on pourrait nommer des *isologies* ou des *arthrologies*²⁸ idéelles, selon que le vers fonctionne sur la projection du paradigme sur le syntagme, ou étire tel syntagme plus ou moins figé à sa mesure. Avec l'isologie idéelle, le quatrain s'élabore de sorte à disposer, par exemple, deux noms d'écrivain aux deux extrémités du vers (IV, 4 : « [rue]/ Balzac chez cet Heredia ») voire, de façon plus abstraite, deux noms propres. Avec l'arthrologie, par exemple, se retrouvent dissociés, dans le cadre du vers, nom et prénom (V, 1 : *Monsieur Mendès* aussi *Catulle* » ; XVI, 4 « Par *Huysmans* qu'il nomme *J. K.* ») ou tel nom composé que le discours remotive : (LXV, 4 : « *Club* où du *Sporting* on devise. »).²⁹ Sous cet angle, la signification n'est pas traitée autrement que ne le sont lettres, sonorités ou rythmes : elle est une *forme*, douée d'une matérialité spécifique !

Quand on dépasse l'unité vers pour envisager le quatrain, c'est tout un relationnement translinéaire, diagonal en quelque sorte, que l'on découvre, associant les vers hors des couples rimées. Sans tendre vers l'holonomie -comme, d'une certaine façon, le quatrain pour Cazalis-, les mêmes sons ou lettres font retour d'un vers sur l'autre, et rien ne le montre mieux qu'une comparaison avec les états abandonnés :

LXXXI(1)

Je cherche, oiseau fuyant la nue
Ma voilière à l'abri des vents
Quatre-vingt-dix-neuf avenue
Malakoff chez Monsieur Evans.

LXXXI (2)

Cherche albatros, plume chenue,
La voilière à l'abri des vents
Quatre-vingt-dix-neuf avenue
Malakoff chez Monsieur Evans.

XC(1)

O facteur il faut que tu vêtes
Ton habit vert en drap d'Elbeuf
Pour ouïr un nid de fauvettes
Chantant Boulevard Lannes neuf.

XCI (2)

O Facteur il faut que tu vêtes
Ta tunique verte d'Elbeuf
Pour ouïr un nid de fauvettes
Chantant Boulevard Lannes neuf.

Dans le quatrain XCI se lit une nette *amélioration de la densité structurelle* avec le passage d'un « habit ven en drap d'Elbeuf » à une « tunique verte d'Elbeuf »: grâce au chiasme « QUE TU (vêtes)*/TUniQUE », au rapport équivoqué « tUNIQUE »/UN Nid » et à l'assonance, plus complète, « VERTE »/fauVETTEs ». Le quatrain LXXXI est plus virtuose. Le vague « oiseau fuyant la nue » cède la place à un précis « albatros ». Ici, l'intertexte baudelairien, qu'on peut toujours relever, est moins déterminant que la structure vocalique de « MAIAkOff » et la consonance avec « A L'ABri », laquelle entraîne, dans son **sillage**, le remplacement de « Ma » par « LA volière ». Par ailleurs, « **avENUE** » rime désormais plus richement avec « chENTJE », mais l'homophonie, en surcroît, déborde sur « pUmE », en chiasme. Si l'on considère la correspondance spatiale des éléments, on est saisi par la tendance du quatrain à s'organiser en figure géométrique pleine, comme s'il y avait, disons, une *isotropie de tous ses lieux*.

Elles sont pensables, toutes ces relations, comme les vecteurs d'une productivité qui va des signifiants aux signifiés de la fiction, puisque le choix de ces derniers ne se fait jamais hors des rapports de forme. Et au niveau des effets, la motivation inouïe, interlexicale mais non étymologique, qui fait élire et placer les mots apparaît bien comme un idéal poétique. Ainsi conçu, comme Mallarmé le souhaitait à Verhaeren. le vers devient cet «élément nouveau (...) **dévorant ses propres mots** », parce que ceux-ci, aux antipodes des positions parnassienne ou décadente -recherche de la rareté, indépendance précieuse du vocable—, se font les **1** transitions d'une gamme » (Lettre à Coppée citée *supra*).

Rien d'étonnant, dès lors, que la réflexion sur la possibilité du poème, qui précède chaque quatrain, aille jusqu'à inspirer elle-même, en se thématissant, la teneur du quatrain. Comme ailleurs il le fait pour l'idiome français,³⁰ Mallarmé dénonce la perversité du code postier -où il arrive si souvent que patronymes ou toponymes ne concordent guère, pour le sens, avec leur rime :

XXXIX
Villa des Arts, près l'Avenue
De Clichy, peint Monsieur Renoir
Qui devant une épaule nue
Broie autre chose que du noir.³¹

XXVIII
Victor Margueritte. On t'enjoint.
Poste, de le prendre en ta nasse
Rue, est-ce Beilepêche ? point
Mais quarante-deux Bellechasse

Ailleurs, nom et domicile ne vont pas ensemble :

LXXIV

Oh! ce bonhomme ! dites qui
C'est. Ni Bossuet ni Molière
Mais Monsieur Jules Wrotnowski
Rue au 8 de Barouillère.

CCCIII

Mademoiselle Labonté
Un nom pareil en ce temps-ci
Veut qu'on soit au ciel remonté
Non ! rue, 8, Stanislas, Nancy.

C'est au point que vient l'envie de rectifier tous les codes. L'auteur corrige ainsi celui de la langue, selon des coupures osées qui élargissent le champ des licences poétiques :

XV

Au charmeur des Muses becqueté,
plus prompte à l'estocade
l'étincelant Henri Becque
rue, et 17, de l'Arcade.

LXVI

Si vous voulez que je ne meure,
porteurs de dépêche allez vite
où mon ami Montaut demeure
c'est, je crois, 8, rue Halévy.

Mais il s'attaquera non moins au code de la Poste, lequel garantit en principe... la réalité ! Il suffit que tel officiant de la *Revue Wagnérienne* paraisse s'égarer du côté d'un musicien italien, ou que le destinataire, qui vit en appartement, s'invente, via la rime, une résidence moins humble :

XVII

Monsieur Dujardin-jardini
Attendu que le traître insigne
Vit rue, au treize, Spontini
Malgré Lohengrin et le Cygne.

LXXI

Venu de mon parc,
Ce message vise
Auguste Neymarck
Dix Cité Trévise.

C'est le stade, extrême, où l'art des vers transforme non seulement les représentations mais le réel où celles-ci s'originent.

Rappelons la définition de la poésie, arrachée à l'auteur par un confrère : « l'expression, par le langage humain, du sens mystérieux des aspects de l'existence : *elle doue ainsi d'authenticité notre séjour* et constitue la seule tâche spirituelle ». ³¹ Nos derniers exemples prouvent combien la formule profonde du poète peut être prise au pied de la lettre. *Les Loisirs de la Poste*, petits vers où un Jean Royère voyait comme « le pouls de sa vie quotidienne », ³³ sont ainsi un peu plus que des œuvres de circonstance. On l'a montré, de tels « poèmes spéciaux et brefs » constituent en fait un laboratoire où le dernier Mallarmé vérifie et expéri-

mente quelques-unes de ses vues théoriques parmi les plus audacieuses, peut-être parce que le poète a trouvé dans la communication postale un lieu idéal d'émergence -et de résolution- du conflit entre la Vie et l'Art.

Mallarmé entrevoyait parfaitement l'intérêt **de publier, fût-ce B tirage limité, des performances** où il aurait décliné **aussi largement que possible** les virtualités du quatrain d'adresses : **aider, comme il dit en préface, « à l'initiative de personnes qui pour leur compte voudraient s'adonner au même jeu.»** Termes modestes, **par lesquels au fond il définit** la vocation de toute forme fixe, de tout **genre, qui est de stimuler une** production allographe. Nul besoin **d'énoncer par le menu les règles** du « jeu » ; l'exemple réitéré suffit à en **faire prendre conscience**. Quant à la motivation capable d'en propager **le goût, elle est tout entière inscrite** dans la situation énonciative : **la correspondance installe un rapport d'émulation par excellence**. Aussi **les premiers à suivre la voie se comptent-ils** parmi les destinataires **des quatrains, et leurs performances,** marquées par la volonté **d'honorer l'autre à même hauteur, sont de** l'ordre de la *réplique*, à tous **les sens du terme**. Il s'agit de **réponses, et** qui adoptent le même **ton, la même manière, en l'espèce le carcan** du petit nombre d'exigences **recensées plus haut, parfois contradictoires,** souvent apparemment **inconciliables, et en tous cas exclusives -leur** nombre et leur densité étant **tels que toute nouvelle régulation n'aboutirait qu'à** perturber ou à **étendre, pour autre chose, le protocole** d'écriture. Je citerai pour **finir deux de ces imitations parfaites,**⁵⁴ qui font regretter la perte probable **de quelques autres. Le premier quatrain** émane de François Coppée, **qui attrape à merveille tout l'art des Loisirs...**

O poste tôt accourue
Mets ce mot, *sicut decet*.
Chez Monsieur Mallarmé, rue
De Rome, quatre-vingt-sept.

Quant au second, l'auteur en est-il Méry Laurent. Mallarmé ou leur duo complice ? *grammatici certant* :

CXXXI
Monsieur Mallarmé. Le pervers
A nous fuir pour les bois s'acharne
Ma lettre, suis sa trace vers
Valvins, par Avon, Seme-et-Marne.

En le citant dans sa *Vie de Mallarmé*, Henri Mondor l'attribue logiquement à Méry Laurent, mais sans en croire la dame capable (« Méry, après la dictée que l'on devine, a voulu tenter l'aventure postale »³⁵), - sans doute parce qu'il lui semble trop bien fait et aussi parce qu'on ne s'écrit pas à soi-même. Plus récemment, avec des motifs diamétralement inverses : malgré la facture, et à cause de l'auto-destination, Vincent Kaufmann l'imputait à Mallarmé :

« On peut, bien sûr, mettre ces vers de mirliton, et en particulier ce dernier quatrain, au compte d'une plaisanterie, indigne du Mallarmé d'Igitur ou du Coup de Dés. Il reste qu'on a affaire, dans ce reste de littérature, à une équation parfaitement limpide, et en même temps ironique, de ce qu'écrire équivaut à s'adresser, et presque indifféremment, à soi et aux autres ».³⁶

Le parallèle avec les quatrains authentifiés permet peut-être de dissiper tant les réserves sur la qualité que les scrupules sur l'autographie, à contre courant d'une tendance, fort littéraire, à voir dans l'une la preuve de l'autre, et réciproquement. Faire justement de ce texte le dernier de la série autographe, comme les éditeurs de La Pléiade, n'est-ce pas en tous cas désigner, même hypocritement, le lieu d'une frontière, de cette marge indécise où pourrait commencer de disparaître élocutoirement le poète, qui cède l'initiative à d'autres ?

NOTES

¹ Baudelaire : *Sur la Belgique*, in *Œuvres complètes* (Gallimard, Bibl. de la Pléiade, Paris 1976), t. II, p. 978.

² Ludovico Anoslo, dit l'Arioste (1474-1536) est surtout connu pour son poème chevaleresque en 46 chants *Orlando furioso*.

¹ Dans un des tout premiers articles sur le même sujet : « De Mallarmé à l'Art postal », Daniel Grojnowski relève, bibliographie à l'appui, l'étonnante désertion des analyses critiques qui affecte les *Vers de circonstance*. D'où l'intérêt de consulter les pages stimulantes qu'il consacre aux *Loisirs...*, in *Poétique* n°100, 1994, pp. 427-433, pour une autre approche, plus générale, cf. Jacques-B. Bouchard : « L'enveloppe et le quatrain », in *Etudes littéraires* « Mallarmé inscription marges foisonnement ». été 1989, Université Laval, pp. 37-43.

¹ Sauf indication spéciale, toutes mes références vont à l'édition Henri Mondor et Georges Jean-Aubry des *Œuvres complètes* de Mallarmé pour la Bibliothèque de la Pléiade (Gallimard, Paris 1945 . désormais abrégée O.C.), et à la *Correspondance générale* établie par Henri Mondor et Lloyd James Austm (abrégée C. G.). Sauf pour

le quatrain 111 (à Coppée) cité *infra*, les soulignements dans les citations et ailleurs sont de mon fait.

⁵ Lettre à C. Bonnier, mars 1893, C. G., t. VI, MCDXLVI.

⁴ LXXI

⁷ X, XV, XXII, LXXII, LXXVI, XCIV, CIX et CXXIV.

^K L'observance du code postal, de nos jours, **corserait** la **difficulté** Par ailleurs, quand il expédie à Paris intra-muros, le poète **omet le plus souvent** le nom de la ville, et les adresses en province, certes **suffisantes, frisent** l'ellipse : Cazalis vit à « Aix-les Bains » (XIX), Alice Mirbeau à « **Carrières-sous-Poissy** » (CXXVI).

⁹ À une seule exception, qui comme de juste, confirme la règle :

XC

Madame la propriétaire

Du 9 Boulevard Lannes, coin

De verdure ample et solitaire

Dont mon esprit n'est jamais loin.

¹⁰ Respectivement : CXXV, XL®, XLVIII, et LXXXI.

¹¹ La célérité conseillée au facteur fonctionne elle aussi comme un éloge indirect du destinataire.

¹² *Crise de vers*, O. C., p. 368.

¹³ Ibid., p. 366.

¹⁴ Tel est en effet le titre auquel Mallarmé avait d'abord songé pour le recueil.

¹⁵ Embrassées : VII (masc/fém/fém/masc) et XXI (fém/masc/masc/fém). plates : XXXIV (fém/fém/masc/masc) et CXXIII (masc/masc/fém/fém).

¹⁶ Ici encore quelques exceptions : masc/masc/masc/masc (XIII, XLX, XXXV, XLV, LXXXII, CXXIX) ; fém/fém/fém/fém (XV, LII, CXXI)

¹¹ Lettre à F. Coppée, 5 déc. 1866, C. G., 1.1 CXIX.

¹⁸ *Réponses à des enquêtes - Sur révolution littéraire* O. C., p 867.

¹⁹ G. Genette : *Mimologiques* (Seuil, Paris 1976), pp. 257-278.

²⁰ *Crise de vers*, O. C., p. 368.

i Lettre à E. Verhaeren, avril 1891, C. G., 9 IV. MLXXXVIII ; ailleurs : g Je ne crois pas les combinaisons neuves du vers, depuis sa retrempe, infinies » (Lettre à H. de Régnier, 29 avril 1888, C. G., t. III, DCXXXI.

²² « Avant le heurt d'aile brusque et l'emportement, on a pu. cela est même l'occupation de chaque jour, posséder et établir une notion du concept à traiter, mais **indéniablement pour l'oublier dans sa façon ordinaire et se livrer à la seule dialectique du Vers**. Lui en rival jaloux, auquel le songeur cède la maîtrise... S (*Solemnité* O. C., p. 332).

²³ 168 quatrains présentent l'ordre 1) mots générés 2) générateur, contre 59 pour l'ordre inverse, répartis comme suit : patronymes 53/33 ! toponymes : 74/14 ; numéros : 24/5 ; « rue », « avenue » . 17/7

²⁴ L'un des moins apparents, dans le quatrain LX! : « Par le docte Alfred Fournier, rue... », où les deux parties de « doct/eur » se retrouvent de part et d'autre (et en miroir), du patronyme de ce médecin.

²³ **Réponses à des enquêtes - Sur l'évolution littéraire**, O. C., p. 867. Les « acrobaties » du type « Rue, au 66, Taitbout. » (V), « rue, au 6 même, Boccador » (XIII), 1 rue, et 17, de l'Arcade. » (XV), etc. s'expliquent par le respect tout classique du e muet de « rue », à compter si on ne l'élide pas, et sur lequel Mallarmé ne s'accorde qu'une seule fois licence « Ru' Didot, Hôpital Broussais » (VIII) ; on comprend aussi pourquoi « rue » (et « avenue ») se retrouvent souvent à la rime : la contrainte disparaît, et cette collocation permet en outre de mettre le toponyme en rejet, place marchande.

²⁶ **Scolies**, O. C., p. 230.

²⁷ Pour la même raison apparemment, le poète, dans le quatrain LXXII, 1, remplacera . « Chez Siredey, poste, vingt-trois » par « Chez SiredEY, VolEZ, Vingt-trois », où allitération et rime interne structurent mieux le vers (cf O. C., p. 1506).

^{28*} Pour parler en généralité, le préfixe iso- sert ici à regrouper tous les éléments langagiers qui s'attirent par ressemblance (paradigmatique), le préfixe arthro- désignant ceux dont le rapport est l'articulation (syntagmatique).

²⁷ Même jeu sans doute, plus discret, lorsque Mallarmé commande :

« Cet écrit, tu le porteras

Poste, au journal le *Télégraphe*... » (LXVIII)

recomposant, en toute sauvagerie, un syntagme connu.

⁵⁰ « À côté d'ombre opaque, ténèbres se fonce peu » (*Crise de vers*, O. C., p. 364).

» On l'a vu inversement se féliciter d'une homophonie précieuse, pour un autre peintre :

XLIV

Rue, au 23, Ballu

J'exprime

Sitôt Juin à Monsieur Degas

La satisfaction qu'il rime

Avec la fleur des syringas.

⁵² Lettre à Léo d'Orfer, 27 juin 1884, C. G., t. II, CDI. Commentant pour R. Hahn un quatrain de Mallarmé, Proust y discernera le même enjeu : « solemniser la vie » ; *Lettres à Reynaldo Hahn* (N. R. F. Gallimard, Paris 1956), XLI, août-septembre 1896.

¹¹ Jean Royère : *Mallarmé* (Messein, Paris 1931), cité in O. C., p. 1503.

| Cet adjectif laisse supposer que d'autres performances existent qui ont leur origine dans l'invention de Mallarmé, mais s'en affranchissent au plan formel (distiques, quintils, sixains ou plus, parfois alexandrins, etc.). Les auteurs connus se nomment Fénéon, Fourest, Apollinaire, Proust, Cocteau ou Breton. Pour plus de détails, voir mes *Mallarméides - Les récritures de Pauvre de Mallarmé - Poétique et Critique* (Thèse de doctorat d'Etat, Nice 1991), pp 447-462.

| H. Mondor : *Vie de Mallarmé* (N.R.F., Paris 1945), p. 701.

H V. Kaufmann , 1 Le tiers-lecteur », in *Problèmes actuels de la lecture* (Clancier-Guénau, Paris 1982), pp. 194-195

Giovanni Pozzi

LA TRADITION DE LA POÉSIE VISUELLE

De l'Antiquité au XXe siècle, les poètes ont toujours mis à profit les possibilités que leur offrent les aspects visuels des signes et des divers supports d'écriture. De ce phénomène injustement réduit à l'exercice des calligrammes, le célèbre érudit jésuite Giovanni Pozzi donne ici un aperçu d'autant plus important qu'il ne néglige nullement le cadre thématique et idéologique de ce type d'écriture, dans une analyse ancrée dans l'option catholique de l'auteur. _____

La ferveur avec laquelle les mouvements néo-avant-gardistes élaborent des poétiques visant à rompre la structure même du langage, touche aussi la poésie visuelle qui connaît aujourd'hui un essor considérable. En même temps, la multiplicité des programmes apparemment contradictoires fait éclater en mille morceaux le noyau commun à toutes les expériences de ce genre verbovisuel : la relation, conflictuelle ou harmonieuse, entre le signe verbal et le signe iconique.

Mais l'unité de cette source commune devient évidente lorsque l'on considère l'évolution historique de pareilles expériences à la lumière de leur double origine, verbale et iconique. De fait, les créations poético-visuelles traversent les siècles avec plus ou moins de bonheur. Les **technopaegnia** raffinés des Alexandrins président à la naissance de la poésie figurée en Occident, et ils accompagnent toute son histoire jusqu'à nos jours. Au IVe siècle après J.-C., nous voyons un fonctionnaire impérial tombé en disgrâce. Porphyre Optatien, insérer des mots à l'intérieur du texte en forme de losange et obtenir ainsi ce qu'Ovide avait

Πτέρυγες

Λεῦσέ με τὸν Γᾶς τε βαθυστέρνου ἄνακτ', Ἀκμονίδαν τ' ἄλλυδις ἐδράσαντα,
μηδὲ τρέσῃς, εἰ τόσος ὦν δάσκια βέβριθα λάχνα γένεια·
τᾶμος ἐγὼ γὰρ γενόμεν, ἀνίκ' ἔκραιν' Ἀνάγκα,
πάντα δὲ τᾶς εἴκε φραδαῖσι λυγραιῖς
ἐρπετά, πάνθ' ὅσ' εἶρπε
δι' αἰθέρας.
Χάους δέ,
οὔτι γε Κύπριδος παῖς
ὠκυπέτας ἤδ' Ἄρεος καλεῖμαι,
οὔτι γὰρ ἔκρανα βίᾳ, πραῦνός δὲ πειθοῖ·
εἴκε δέ μοι γαῖα, θαλάσσας τε μυχοί, χάλκεος οὐρανός τε·
τῶν δ' ἐγὼ ἐκνοσφισάμαν ὠγύγιον σκαπτρον, ἔκρινον δὲ θεοῖς θέμιστας.

Easter wings

*Lord, who createdst man in wealth and
store,
Though foolishly he lost the same,
Decaying more and more
Till he became
Most poor:
With thee
O let me live
As larks,
harmoniously,
And sing this day thy victories.*

*My tender age in sorrow did beginne
And still with sicknesses and shame
Thou didst so punish sinne,
That I became
Most thinne.
With thee
Let me combine,
And feel this day thy victory:
For, if I may my wing on thine,
Affliction shall advance the flight in me.*

Fig. 1 : I Ailes » de Simias de Rhodes (vers 300 av. J.-C.) et
« Ailes de Pâques » de George Herbert (XVI^e siècle)

tenté sans succès avec ses *Tristis* larmoyants et ennuyeux : la ré-vocation de l'exil. À l'époque carolingienne, Raban Maur transcrit, par des techniques encore plus ardues et raffinées, vingt-huit fois la figure de la croix en l'associant à des vers et à des mots permutable, à des lectures rétrogrades, à des hypercodifications numériques. Dans son entourage, les grands courtisans de la *curia* carolingienne, Alcuin, Boniface et d'autres, dessinent des silhouettes de temples, d'arbres et de croix. À l'époque gothique, la pratique de l'écriture réticulée se transmet du Danois Jacobus Nicolai di Dacis à Abélard jusqu'à Niccolo de' Rossi qui, dans un sonnet régulier, ne décrit rien moins que le trône du pape. En plein humanisme, on passe des acrostiches multiples de Folengo et de Boiardo aux corbillons et aux chapiteaux de Colonna, de la bouteille de Rabelais et de Bemhaupt au luth et aux branches de lauriers d'Angot de l'Éperonnière, aux lis de France de Jean Grisél. À l'époque baroque, parallèlement aux effusions mystiques en formes d'ailes de Georges Herbert, nous trouvons aussi bien les pieuses représentations des instruments de la passion du Christ, dues à F Italien Cesonì, que les compositions *inter pocula* ou pastorales des Allemands Kars, Praetonus et Zesen. De là on passe, sans discontinuité, à la géniale héraldique bourgeoise d'Apollinaire, aux énigmes effarées et douloureuses de Christian Morgenstern et de Hugo Bail, qui sont notamment les prototypes auxquels se réfèrent les néo-avant-gardes actuelles.

Ce bref aperçu montre bien la multiplicité des formes qu'assume la poésie visuelle. Il faut cependant faire des distinctions et des choix précis, et ne pas y inclure, comme c'est souvent le cas, n'importe quelle utilisation de matériaux alphabétiques à des fins purement iconiques ou n'importe quelle combinaison ou substitution de dessins et de paroles j la « parole peinte » existe uniquement là où un message linguistique autonome est intégré, et non juxtaposé, à un message iconique. La langue et le dessin sont des modes de représentation en partie antithétiques: cela n'empêche pas que la « parole peinte » effectue leur réunion dans un seul organisme. Si à première vue l'opération semble pouvoir s'inscrire dans la catégorie futile du jeu, en réalité elle fait appel à la plus intime nature de l'oralité et de l'écriture. Lorsque nous nous trouvons en face de certaines merveilles du graphisme, nous ne pouvons douter que celui-ci soit essentiel au texte. Certaines applications graphiques complexes et certains désordres alphabétiques calculés représentent ensemble plusieurs choses et racontent ensemble plusieurs histoires, si bien que le texte ne peut plus être lu à la surface trompeuse de la page : il s'agit en effet d'un texte écrit et réécrit maintes fois.

POST·MARTIOS·LABORES O·SI·DIVISO·METIRI·LIMITE·CLIO
 ET·CAESARVM·PERENNES VNA·LEGE·SVI·VNO·MANANTIA·FONTE
 VIRTVTIBVS·PER·ORBEM AONIO·VERSVS·HEROI·IVRE·MANENTE
 TOT·LAVREAS·VIRENTES AVSVRO·DONET·METRI·FELICIA·TEXTA
 ET·PRINCIPIS·TROPAEA AVGERI·LONGO·PATIENS·EXORDIA·FINE
 FELICIBVS·TRIVMPHIS EXIGVO·CVRSV·PARVO·CRESCENTIA·MOTV
 AVGVSTA·RITE·SAECLIS VLTIMA·POSTREMO·DONEC·FASTIGIA·TOTA
 EXSVLTAT·OMNIS·AETAS ASCENSU·IVGI·CVMVLATO·LIMITE·CLAVDAT
 VRBESQVE·FLORE·GRATO VNO·BIS·SPATIO·VERSVS·ELEMENTA·PRIORIS
 ET·FRONDIBVS·DECORIS DINVMERANS·COGENS·AEQVARI·LEGE·RETENTA
 TOTIS·VIRENT·PLATEIS PARVA·NIMIS·LONGIS·ET·VISV·DISSONA·MVLTV
 HAC·ORDO·VESTE·CLARVS TEMPORE·SVB·PARILI·METRI·RATIONIBVS·ISDEM
 CVM·PVRPVRIS·HONORVM DIMIDIVM·NVmero·MVSIS·TAMEN·AEQVIPERANTEM
 FAVSTO·PRECANTVR·ORE HAEC·ERIT·IN·VARIOS·SPECIES·APTISSIMA·CANTVS
 FERVNTQVE·DONA·LAETI PERQVE·MODOS·GRADIBVS·SVRGET·FECVNDIA·SONORIS
 IAM·ROMA·CVLMEN·ORBIS AERE·CAVO·ET·TERETI·CALAMIS·CRESCENTIBVS·AVCTA
 DAT·MVNERA·FT·CORONAS QVIS·BENE·SVB·POSITIS·QVADRATIS·ORDINE·PLECTRIS
 AVRO·FERENS·CORVSCAS ARTIFICIS·MANVS·IN·NVMEROS·CLAVDITQVE·APERITQVE
 VICTORIAE·TRIVMPHIS SPIRAMENTA·PROBANS·PLACITIS·BENE·CONSONA·RYTHMIS
 VOTAQVE·IAM·THEATRIS SVB·QVIBVS·VNDIA·LATENS·PROPERANTIBVS·INCITA·VENTIS
 REDDVNTVR·ET·CHOREIS QVOS·VICIBVS·CREBRIS·IVVENVM·LABOR·HAVD·SIBI·DISCORS
 ME·SORS·INIQVA·LAETIS HINC·ATQVE·HINC·ANIMATQVE·AGITANS·AVGETQVE·RELUCTANS
 SOLLEMNIBVS·REMOTVM COMPOSITVM·AD·NVMEROS·PROPRIVMQVE·AD·CARMINA·PRAESTAT
 VIX·HAEC·SONARE·SIVIT QVODQVE·QVEAT·MINIMVM·ADMOTVM·INTREMEFACTA·FREQVENTER
 TOT·VOTA·FRONDE·FOEBI PLECTRA·ADAPERTA·SEQVI·AVT·PLACIDOS·BENE·CLAVDERE·CANTVS
 VERSVQVE·COMPTA·SOLO IAMQVE·METRO·ET·RYTHMIS·PRAESTRINGERE·QVICQVID·VBIQVE·EST

Fig. 2 : « L'orgue hydraulique » de Porphyre Optatien (IVe siècle)

Four saisir les **artifices** qui produisent un texte de ce **genre**, il faut recourir au **fonctionnement** même de l'écriture en séparant **nettement** un rôle de **nature linguistique** d'un rôle de nature graphique, **et en distinguant les effets** liés à la *transcription* de ceux qui le **sont au tracé**. La *transcription* est le principe qui règle le passage **du plan acoustique au plan visuel des entités** linguistiques; ou, faisant **abstraction de la hiérarchie son-graphisme**, elle est le moyen à travers **lequel les unités linguistiques de sens sont** représentés par des signes **graphiques**. Dans notre culture, le principe consiste, d'une part, à **attribuer à chacune des unités de sens (les phonèmes)** un contour graphique **distinct (les graphèmes)** et, d'autre part, à disposer ces unités en une **série successive et progressive**. Le *tracé* est constitué par la convention **qui lie cette forme** graphique déterminée à un phonème déterminé. **Par rapport à la** langue qu'elle représente, l'écriture possède plusieurs **traits qui n'ont** aucune relation avec elle, aussi bien dans le **domaine de la transcription** que dans celui du tracé. Pour la transcription : la **ligne de lecture** de gauche à droite, la ligne droite, la coupure des **marges par rapport** au support du texte. Pour le tracé : la finesse ou l'épaisseur **du contour** linéaire, la grandeur des lettres, les couleurs avec **lesquelles celles-ci** sont écrites, etc. Et vice versa, la langue orale possède **beaucoup de** caractéristiques que réécriture ne représente pas. **Sur le plan du signifiant** : le timbre, le ton, l'intensité de la voix, **la ligne mélodique**. **Sur le plan du signifié** : les relations entre des **sons homologues mais distants**, l'échelle des valeurs énonciatives, le mouvement, **les silences**, etc. La **poésie visuelle** naît à l'intersection de ces **deux phénomènes**. Il faut en conclure qu'il existe deux types de poésie figurée : l'un se réfère aux **propriétés techniques** de réécriture qui **ne sont pas représentées par la langue**; l'autre se réfère aux propriétés **iconiques qui ne représentent rien de la langue**. Ce deuxième type, **le plus singulier et, du point de vue** expressif le plus riche, produit des **effets iconiques sur le corps même de la langue**. Il active des virtualités qui ne s'actualisent pas dans la **transcription ordinaire**. C'est pourquoi **les effets de la poésie iconique le plus raffinée** se réalisent en rapport avec **la transcription et non avec le tracé**.

C'est sur ces bases que l'on peut classer **les figures les plus** typiques de la poésie visuelle. En ce qui concerne la **transcription** : par référence à la ligne droite, horizontale et parallèle, on **voit apparaître le calligramme**; par référence à l'alignement ou à l'isométrie, **on voit naître le technopaegnon**; par référence au parcours horizontal **progressif**, on voit se former les *versus intexti* ou réticulés. Quant au tracé, **lorsqu'il est**

DIVSAPEXCARNEEFFIGIANSGENETALIALIMI
 VITALITERRAECONPINGITSANGVINEGLVTEN
 LVCIFERAXAVRASANIMANTESAFFLVITILLIC
 CONDITVRENI XANSADAMFACTORISADINSTAR
 EXILVITPROTOPLASMASOLORESNOBILISVS
 DIVESINARBITRIORADIAN TILVMINEDEHINC
 EXMEMBRISADA EVASFITTVMVIRGINISEVVAE
 CARNECREATAVIRIDEHINCCOPVLATVREIDEM
 VTPARADYSSIIACOBENEL AETARETVRINHORTO
 SEDDESEDEPIAPEPVLITTEMERABILEGVTTVR
 SERPENTISSVASVPOMISSVCOATRAPPINANS
 INSATIATRICIMORTIFAMESACCIDITILLINC
 GAVISVRVS OBHOC CAELI FLVISARCELOCATOR
 NASCIPRONOBIS MISERARISETVLCERECLAVI
 INCRVCECONFIGITALIMALAGMATEINVNCTIS
 VNASALVSNOBISLIGNOAGNISANGVINEVENIT
 IVCVNDASPECIESINTEPIABRACCHIACRISTI
 AFFIXASTETERVNTETPALMABEABILISINHAC
 CARACAROPOENASINMITESSVSTVLITHAVSTV
 ARBORSVAVISAGRITECVMNOVAVITAPARATVR
 ELECTAVTVISVSICECRVCISORDINEPVLCHRA
 LVMENSPRESSCVTVMGERERISLIVORISABICTV
 INMORTALEDECVSNECEIVSTILAETAPARASTI
 VNAOMNEMVITAMSI CCRVXTVACAVSARIGAVIT
 IMBRECRVENTAPIOVELISDASNAVITAPORTVM
 TRISTIASVMMERSONMVNDASTIVVLNERACLAVO
 ARBORDVLCISAGRI RORANSECORTICENECTAR
 RAMISDECVIVSVITALIACRISMATAFRAGRANT
 EXCELLENSCVLTVDIVAORTVFLGIDAFRVCTV
 DELICIOSACIBOETPERPOMASVAVISINVMBRA
 ENREGISMAGNIGEMMANTEMETNOBILESIGNVM
 MVRVSETARMAVIRISVIRTVSLVXARAPRECATV
 PANDEBENIGNAVIAMVIVAXETFERTILFLVMEN
 TVMMEMORADFEROPEMNOBISEGERMINEDAVID
 INCRVCEREXFIXVSIVDEXCVM PRAEERITORBI

FIGURE 13. Venantius Fortunatus (ca. 530 — ca. 600), “De Signalaculo Sanctae Crucis.”

Fig. 3 : « Signe de la Sainte Croix » de Venance Fortunat (Vie siècle)

destiné à représenter des propriétés linguistiques dont l'écriture ne tient pas compte, qu'elles soient phoniques ou de sens, il ne donne pas lieu à des figures fixes, mais à des applications fortuites dont on trouve de fréquents exemples chez les avant-gardes du vingtième siècle. On rencontre toutefois déjà dans les textes anciens des figures dues au tracé : **Vacrostiche**, le **chronogramme**, le **poème carré**. Etant donné que la langue possède, comme je l'ai déjà dit, des qualités iconiques que l'écriture ne représente pas, il devient possible de repérer des figures à l'intérieur de textes apparemment non visuels : **allitérations**, **paronomases**, **succes-sions de mots**, **rapportations**, **corrélations**. Celles-ci peuvent être réparties dans le texte de façon à représenter des figures en miroir, en arrêtes de poisson, en losange. Il est aussi possible de rencontrer des acrostiches et des téléstiches cachés. Le chercheur voit ainsi s'ouvrir devant lui le vaste domaine d'un iconisme occulte, encore totalement vierge. Par conséquent, l'acrostiche apparaît comme un phénomène analogue à celui de l'anagramme caché, dont la réalité mise à jour par Saussure n'est plus contestée aujourd'hui.¹

La langue en tant qu'entité constituée de « quantités discrètes ». est sujette à la permutation. On obtient de ce fait les figures de *Y ana-gramme* quand ce processus concerne le phonème/graphème; celles du *protée* ou de *l'anarème* quand le processus concerne le mot; celle des *vers interchangeables* quand il s'agit d'un segment syntaxique entier. La *permutation* n'est pas un fait iconique en soi, mais elle le devient lorsque la transcription de toutes les permutations possibles fait apparaître de véritables images visuelles en mouvement, fait qui se vérifie dans les poèmes circulaires des baroques (Caramuel, Barsotti), dans les protées composés d'un seul vers donnant lieu à des milliers de variations (Bauhus) et dans les écritures sur petites bandes interchangeables (Queneau).

Au-delà des artifices ainsi délimités, la production de la poésie iconique tend, sur le plan de la figuration, à établir des *emblèmes* héraldiques (sacrés ou profanes) ou à tracer des *schématogrammes*. Il s'agit souvent d'armoiries représentant l'état social ou public du poète ou du dédicataire. La croix qui apparaît si fréquemment tout au long de l'histoire du poème figuré, depuis que le pouvoir mondain l'a inscrite comme garantie de ses propres victoires, peut assumer au même titre la valeur d'emblème religieux ou séculier. Le symbole du soleil est également ambivalent : Abélard l'attribua au verbe incarné, mais à l'époque de l'absolutisme il devient l'emblème d'un monarque qui s'est transformé en soleil par antonomase. Dans les milieux non chrétiens, les ailes sym-

Otto valens Caesar n O stro tv cede cotvrnO
 Tot felix atavis quo T cœlo sydera lucenT
 Te dominum sibi Saxo Tulit, et Roma notaviT
 Orbis et ipse capit, sol O contentus alumnO
 Virtutum titulis et Vir cognoscerit actV
 Ac domitor patris p Acis sectator in aulA
 Lumen ubique micans jubar Lucendo vel solL
 Ergo Dei sOlita reddEntur sancta benignE
 Nec deeriT virtus omNis, qua grAtia culmeN
 Scaudit eT occultiS vEnia causiS
 Certe nos Omnos ibi Cœsar neSciis et nunC
 Austrasios quæ terram Anet cerAlis opimA
 Et fœcunda secu pollEt satis ubeRe glebaE
 Summis cara, viri Sac sœvis plena coloniS
 A patris imperio non Absit ismaelitaA
 Rexit eum solers et Regnas induperatoR
 Nunc augusta tuum poNam venerabile nomeN
 Otto valens Caesar n O stro tv cede cotvrnO
 Solus enim regnans abSens, a Caesaris hæreS
 Totus avo similis, siTe nova vita resignat
 Rex fuit ille, potens Romanæ legis amatoR
 Omne decus ptris soli Oprognatus avitO
 Tempora pacis erant, Tali dum jure vigereT
 Vir tantus quem sic dVxi describere versV
 Cur ergo vAtale tuum, Cur contrAlis et nunC
 Exulis in Bellis defErs pia deBita pompaE
 Dum vates Bonus opto Dari miraBilis istud
 Expandes Opus, ipse mEum tractAbilis inde
 Cæsar ut invictis sCuto munituS et ex hoC
 Omnibus utilior, mirOdatus ante triumphO
 Terribilis demens tuTo diademato risiT
 Vultus ari patrisque tUi præclarus amictV
 Rursus uterquo fuit diRo sub tempore victoR
 Nunc unum vivens digNum cum patre vocameN
 Otto valens Caesar n O stro tv cede cotvrnO

Fig.4 : Poème d'Abbon de Fleury (Xe siècle)

bolisent la divinité. Elles célèbrent chez l'Alexandrin Simmias un dieu d'Amour, fils de la Nuit et de la Nécessité, maître de l'éther et du cosmos. Mais ensuite, une fois perdue la référence à l'iconologie qui distinguait ce dieu, la figure fut employée pour des récurrences plus banales et privées (déclarations d'amour ou vœux mondains). Quand elle conservait son contenu religieux, elle se référait plus volontiers à l'état mystique de l'union avec Dieu : on la trouve ainsi chez Herbert dans les *Easter Wings*. De nos jours encore, e. e. cummings dans *to stand alone* attribue à l'ancienne silhouette alexandrine la représentation du frisson qui parcourt l'homme face au divin.

Sur le plan terrestre, on trouve tous les emblèmes héraldiques usuels du pouvoir : le trône, comme celui de Niccolo de' Rossi dans le sonnet 248 de son chansonnier; les globes impériaux de J. Helwig Montano; le sceptre de S. Birken; la pyramide d'Eugenio Vulgare; la tiare de F. Liceti dans *VEncyclopaedia ad aram mysticam Nonarii*; les lis de France de Jean Grisel dans les *Premières œuvres*. Toutes les figures de B. Boniface dans 1 *'Urania* de 1628 sont des armoiries érigées à la gloire du pouvoir terrestre et peu importe que dans ce cas il s'agisse d'une hyperbole. A. Alsted, dans son *Encyclopaedia* (1630) les définit très justement comme des « hiéroglyphes », dans le sens de « symboles éminents » prêté alors à ce mot. En ce qui concerne la société moderne, beaucoup de figurines d'Apollinaire correspondent à cette définition : représenté par le canon, l'obusier et la tranchée, le triomphalisme dementiel de la guerre va de pair avec la vaine ostentation des trophées bourgeois de la paix : la montre, la cravate, la botte, la pipe, l'automobile, la locomotive. Parmi les armoiries rituelles, l'autel de Simmias et de Porphyre Optatien est un emblème très réussi qui a servi à célébrer des fastes divins et terrestres. Luther même en fit usage dans un cantique encore actuel dans la liturgie : « Eine feste Burg ist unser Gott ». Le calice désigne l'eucharistie dans une suite de pieuses méditations offertes sous cette forme par un anonyme du Xlle siècle dans le ms. latin 7960 de Munich. Puis il réapparaît dans la *Metametrica* de Caramuel (1662). Par ses allusions parodiques, la dive bouteille de Rabelais dans le *Cinquième livre* s'insère dans cette haute catégorie avec plus de sérieux expressif que tant d'autres dévotions, privées de toute vigueur stylistique.

Les rites mondains qui marquent les étapes de la vie humaine (naissances, confirmations, mariages, promotions, décès) ont été poétiquement célébrés par le recours à la forme iconique : cippes, colonnes,

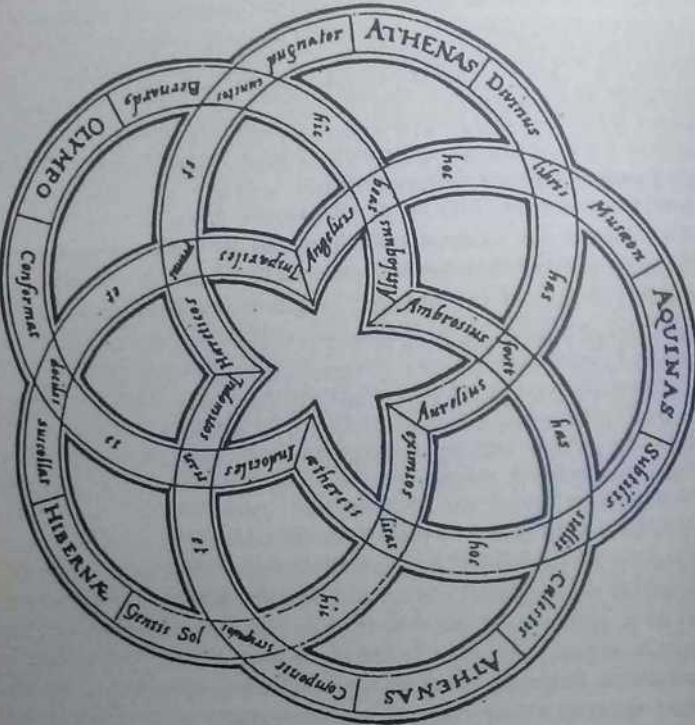


Fig. 5 : « Poème circulaire pentacyclique » de Juan Caramuel de Lobkowitz (XVII^e siècle).

pyramides, étoiles, fleurs. Le calice prédomine; il peut être élevé en toute occasion joyeuse. La série est infinie, de Rabelais à Breton avec ses *Pièces fausses (Dada*, n° 7, 1920) et à cummings (au début de *no thanks*) : ce sont souvent des vœux, non pas joyeux, mais parodiques et macabres.

Les cœurs transpercés de flèches ou surmontés de flammes sont de purs et simples emblèmes de dévotion privée, ce qui est également le cas pour les clous et les couronnes d'épines, pour l'arbre évoquant l'union dans le corps mystique ainsi que pour le sablier qui suppose un inévitable memento mon : ils sont très fréquents chez les poètes dévots du XVII^e siècle, autant en Italie qu'en Allemagne et dans les Flandres. Dans la longue série du *Satyrus etymologicus* de L Praetorius, l'état amoureux est figuré par un cœur, mais aussi par un cierge d'amour. Chez Apollinaire le thème érotique apparaît dans son admirable quincaillerie de miroirs, d'éventails, de couronnes, de lits, de fruits et de fleurs.

Enfin, dès les plus anciens textes, le discours visuel se représente souvent lui-même : tel est le cas avec la musette de Tbéocrite à laquelle font suite l'orgue de Porphyre, la guitare de Praetorius, le luth d'Angot de l'Épéronnière (*Chefs-d'œuvre poétiques*, 1643), la mandoline et la harpe d'Apollinaire.

Sur le versant du *schématogramme*, on distingue facilement deux classes dont l'une est figurative et l'autre abstraite. La classe figurative est constituée de deux sous-classes correspondant aux deux catégories d'unités qui accompagnent le discours narratif : le personnage et le lieu.

Quant au personnage, Raban Maur est le premier à avoir représenté la figure humaine dans la série du Christ crucifié, des chérubins et de son autoportrait. Je ne trouve pas de suite à cette initiative jusqu'au XVI^e siècle, avec la scène de l'adoration des mages, due à Jacob Madelenet de Gouda, *Erarium aureum postarum*, 1501.ⁱ En Occident, la ligne sinueuse du calligramme n'est pas utilisée pour représenter la figure humaine (sauf dans des épreuves calligraphiques et non poétiques), jusqu'à Apollinaire et aux futuristes italiens (C. Govoni, P. Buzzi, G. Jannelli, qui nous offrent respectivement l'autoportrait, le masque d'un robot-empereur et d'une vierge parodiée). Une extraordinaire apparition du visage humain ressort du graphique que saint Jean de la Croix a tracé pour représenter le schéma de l'anéantissement du moi dans la montée vers le mont Carmel. Là nous sommes en dehors des artifices et des calligraphies, mais peut-être pas en dehors du jeu, car depuis toujours la

LES ELEMENTS

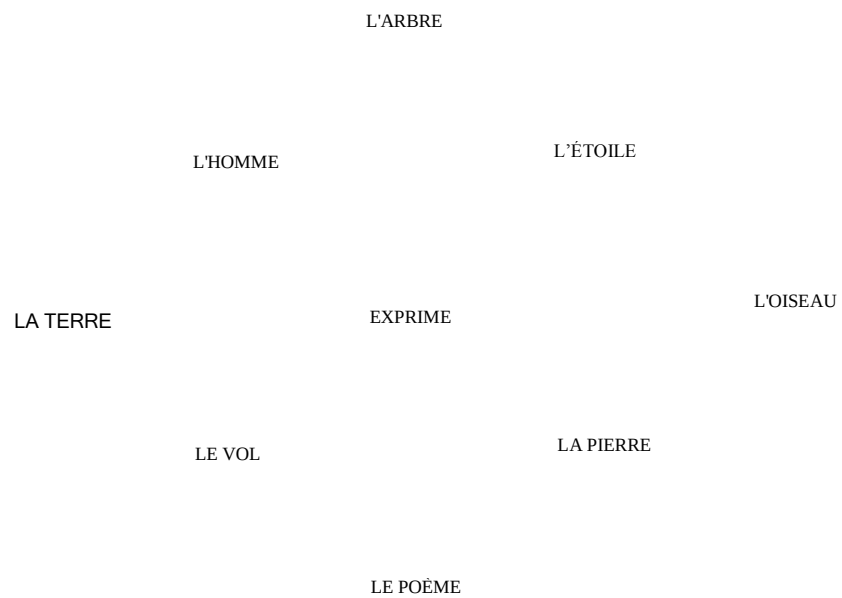


Fig. 6 : « Les éléments » de Pierre Garnier (XXe siècle)

relation de l'homme avec Dieu, même la plus silencieuse, s'inscrit dans la joie du geste ludique, comme du reste l'a théorisé saint Jean lui-même dans son commentaire de la première strophe de la *Flamme vive d'amour*.

Les poèmes figurés du baroque allemand apparaissent en grande partie sous forme de compositions à caractère pastoral, raison pour laquelle ils reproduisent les lieux où se déroule la scène. Chez Apollinaire, on rencontre les symboles topographiques de la ville aimée (tour Eiffel, Montparnasse) ainsi que les lieux mythiques de la métropole moderne (gares, usines, gratte-ciel). Même les circonstances météorologiques du *locus amoenus* ne font pas défaut, comme dans le délicieux *II pleut*. Les mêmes motifs, mais sous des aspects plus frustes, se répètent dans les *Paroles en liberté* des futuristes. On y trouve le paysage déchiqueté de la guerre, représenté par les explosions graphiques des lettres gutturales et par les interjections les plus éloignées du vocalisme humain. Mais on y relève encore plus souvent d'innombrables idylles printanières.

Quant au secteur abstrait, le résultat géométrique est parfaitement conforme à la nature des techniques des *versus mtexti* et des *technopaegnia*. Dans les poèmes médiévaux, outre les valeurs symboliques liées à chaque figure, le losange et le carré symbolisent le cosmos entier. Dans ce cas, le poème figuré réalise de la façon la plus directe le thème du poème-cosmos qui est la contrepartie du topos si répandu du cosmos poème divin. Mais souvent dans les poèmes figurés, en particulier dans les poèmes modernes, les losanges et les carrés ne symbolisent rien du tout. Ce sont des amalgames de matériaux linguistiques représentant en positif des formes idéales du signifié, ou alors en négatif les interstices qui s'ouvrent entre les limites du sens. Ainsi en est-il des meurtrières, des crémaillères et des intersections de Reverdy (ou encore de T Ungaretti visuel), un principe qu'avait appliqué déjà Mallarmé, mais avec une idée et un engagement expressif bien différent, désapprouvant a priori aussi bien le constructivisme bidimensionnel du *technopaegnon* que l'arabesque curvilinéaire du calligramme.

Au-delà du symbolisme des figures, une autre valeur sémantique est donnée par les raccordements mêmes de la matière linguistique, constituant de véritables figures enchevêtrées, semblables aux filigranes des orfèvres, aux broderies, aux vanneries, mais aussi à la sculpture et à la peinture ornementale, particulièrement romane. Ce n'est pas par hasard que le plus ancien calligramme, la pyramide d'Eugène Vulgaire, prévoit le passage obligatoire du parcours qui s'opère à travers une lettre privi-

légée. Et ce n'est pas un hasard non plus si la figure réticulaire est fréquente dans la poésie baroque. Cette dernière offre à la fois une apparence de labyrinthe (symbole d'un parcours à issues multiples) et une image compacte reproduisant en un seul trait la stabilité de l'univers dans ses relations infinies. Il n'est pas étonnant qu'une matière pareille s'offre à la propagande, parfois au service des grands de ce monde, chatouillés dans leur vanité par l'excès même du programme., parfois au service des subversions les plus totalitaires, dans l'illusion innocente provoquée par la rumeur de la déflagration linguistique. En outre, la longue patience qu'exige l'exercice a favorisé sa diffusion dans les monastères et dans les séminaires, servant de remède à l'oisiveté et au mal de vivre, mais en la recouvrant d'un voile d'inoffensives merveilles dévotes.

Est-il possible de tracer, au-delà de la technique, de l'histoire et des raisons sociologiques que je viens d'examiner, une raison métaphysique ou anthropologique de la poésie iconique ? Cela ne semble pas impossible, à partir du moment où l'attention n'est plus centrée sur les règles du jeu mais sur leur légitimité. Si au lieu de se demander comment on joue et qui joue, on se demande au nom de quoi l'on joue, on s'aperçoit que le pari implique le même ordre cosmique et divin, car une idée de la parole est toujours aussi une idée du monde. Le poème figuré tend à reconstituer l'unité première entre parole et image, à la recherche d'une unité qui concilie le « verbum quod lucet » au « verbum quod sonat ». Il s'interroge ainsi fatalement sur le statut ontologique de la parole. Toutefois, son apparition sur le seuil de ce monde inconnu porte la marque d'une présomption qui s'exhibe elle-même en tant qu'apparence substituée de Dieu et du monde. D'où sa tendance à devenir célébration du désordre et du renversement, annonce de la mort de Dieu et signe d'un chaos irrémédiable.

NOTES

¹ Voir mon article « Acrostici occulti », in *Il piccolo Hans*, n° 29, 1981, p. 5-30.

j Voir, pour plus de clarté, le manuscrit de la Staatsbibliothek de Berlin, frg. 89.

COMPOSITIONS

Jan Baetens

VANITÉ

Sept méditations flamandes

Leurre

Brise-bise voleur d'heur,
Sept fois sept ans de malheur.
Voile-toi, miroir, en leurre,
Pleure, aveugle, pardonneur.
Heures vaines de douceur,
Années sombres de bonheur,
Bris de vitre, brise l'heur.

Bulle

Atome du temps, arrêt
Explosif de mille rets,
Eclat rétif aux apprêts
Prêtés au geste qui crée,
Accès futile et concret,
Néant sans nombre où paraît
L'atome geste d'arrêt.

Chasse

Effronté, tu vas grand'erre,
Cerf dont le cerf suit les erres,
O temps, tu files et tu erres,
Ersatz d'ombre dont les serres
Arrachent tout fil qui serre,
Rongeant mes rimes en R.
Que je les trouve ou que j'erre.

Sablier

Tue le temps de gré à gré
Malgré la couleur de grès
Des grains perdus qui
maugréent
Jusqu'à ce qu'un vide agrée
De haut en bas par degrés
Le moment auquel je grée.
(Tu n'en feras qu'à ton gré.)

Eres

Jeté au loin à toute erre
Le temps t'apprend que tu
erres,
Cerf te couchant sur tes erres.
Te prend l'erreur entre serres
Et crocs d'un monstre de serre
Chaude au bec en forme d'R ?
Je te hais où que tu erres.

Pierres

Chrysalides à l'arrêt
Puis s'envolant hors des rets
Un matin lors des apprêts
Pressants du stade qui crée
Un stade nouveau, concret.
Eboulements, il paraît.

Gloire

Grime mon vers, grise l'heur,
Donne-moi faste et bonheur.
Dispose les mots du leurre.
Pleure-les, sois pardonneur
Des enfreintes à ton honneur.
Squelette, roi de malheur
Gribouillé de rimes et d'heur.

Marcel Bénabou

LA GROSSE COUPURE

« Tout le monde autour de moi le sait bien, et n'importe lequel d'entre vous, ici, pourrait en témoigner, n'est-ce pas ? ».

Anton avait pris, pour dire cela, un ton qui n'appelait pas de réplique. C'est pourquoi sans doute, malgré l'amitié qui nous liait à lui depuis exactement vingt ans, aucun d'entre nous ne s'avisa de répliquer.

Apparemment satisfait de notre réaction, il marqua une pause et, après avoir vidé d'un seul trait (c'est ainsi que je l'avais toujours vu faire) le verre à moitié vide qu'il tenait encore à la main, examina longuement, l'un après l'autre -comme s'il voulait, par ce regard appuyé, s'assurer qu'aucun n'avait subi de changement notable depuis notre précédente rencontre- les quatre convives qui lui faisaient face : ils mastiquaient paisiblement, avec lenteur, avec application, les dernières bouchées d'un repas dont, à en juger par les reliefs qui encombraient encore la table, on pouvait dire, sans risque d'erreur, qu'il avait été aussi copieux qu'arrosé.

Rien, il faut bien le dire, n'avait manqué ce jour-là à la célébration du dîner rituel auquel, après une longue interruption, il nous avait à nouveau conviés tous les quatre, comme autrefois. Il était arrivé bon dernier dans le restaurant un peu guindé, s'était aussitôt emparé de la parole, et n'avait pas tardé à faire circuler quelques copies d'un gros article, découpé dans un hebdomadaire chic, qui venait d'être consacré à ses œuvres de jeunesse

« C'est vrai, je suis d'un naturel plutôt calme. Il ne m'arrive guère, d'ordinaire, de perdre mon sang-froid. Ou de sortir de mes gonds. Bref, de faire ce que vulgairement l'on appelle des scènes... Eh bien, ce soir-là (c'était aussi -comment pourrais-je l'oublier ?— le premier anniversaire de mon arrivée dans ce Paris que je n'avais imaginé ni si sale ni si gris), en plein théâtre, la grosse coupure qui amputait d'au moins cinq pages le milieu de ma pièce me mit dans une fureur que je ne saurais décrire ».

Cette fois, la pause dura : le flot des souvenirs avait réussi, semble-t-il, à contenir le flux des paroles. Autour de la table, avec une belle unanimité, le silence attentif des quatre convives répondit, une fois encore, au silence rêveur de l'orateur.

« Il faut vous dire que c'était ma première pièce.

Oui, c'était même, en fait, la première œuvre littéraire que je parvenais à mener jusqu'à son terme. Non sans mal... J'y avais travaillé pendant des mois, abandonnant pour elle maints projets pourtant pas loin d'aboutir. Car tout, absolument tout dans cette maudite pièce, m'avait posé problème : le titre (ah, le titre, vous vous en souvenez, il n'était autre précisément que *Le Titre...*), le sous-titre, le découpage des scènes, le nombre des personnages. Et enfin, bien sûr, la place, le contenu de chacune des répliques : elles étaient chargées de décrire, par touches légères mais redoublées, le cercle entier de mes convictions philosophiques de l'époque. Vous savez bien qu'en ce temps-là, nous n'aimions rien tant, nous autres, que philosopher. Surtout au théâtre. Comme il nous plaisait, alors, de traquer tous ces fragments de tragédie qui se cachent derrière les scènes les plus quotidiennes ! »

Ce rappel, nullement inattendu vu les circonstances, d'un petit bout de notre passé commun (un bout devenu si lointain cependant - si exotique aussi- que je doutais parfois, quant à moi, de l'avoir vraiment vécu) amena sur quelques visages un pauvre sourire. Un sourire qui se serait voulu complice, mais qui ne réussissait qu'à paraître contraint, et vaguement contrit : le fossé était devenu si grand entre nous ! Chacun s'en souvenait, certes, de ces temps où nous étions tous les quatre, comme Anton, avec Anton, à la recherche de je ne sais quel secret. Un secret que nous, à la différence d'Anton, n'avions fait qu'entrevoir par échappées, et comme à la lueur d'un éclair. Tandis que lui...

« Oui, rien n'avait été laissé au hasard. Ah, le hasard... C'était alors pour moi une sorte d'ennemi personnel. Je le détestais avec force, avec emphase, avec démesure. Comme d'autres, en d'autres temps, avaient détesté le Diable... Et je m'acharnais bien sûr à le pourchasser, pour l'expulser de tous les recoins de mon oeuvre où il aurait pu, profitant (comme il ne sait que trop bien le faire) de la moindre de mes inattentions, se glisser, trouver refuge.

J'étais ainsi parvenu à boucler mes trois actes. Trois actes particulièrement concentrés Pas une virgule à mes yeux n'était de trop. J'avais d'ailleurs spécifié, dans le contrat qui me liait au théâtre, que je ne tolérerais aucune modification de mon texte, si minime qu'elle pût paraître. Planton, le directeur avait bien essayé de discuter cette clause, mais ce fut mon intransigeance qui triompha ».

Visiblement, Anton n'était pas peu fier d'évoquer, une fois encore, ce tout premier triomphe de sa vanité d'auteur (celle-ci était devenue, depuis, proverbiale). Planton n'était pourtant pas -nous le savions tous- un adversaire bien redoutable, avec ses gros yeux myopes, sa délicatesse menue de souris blanche, et son inaptitude presque absolue à dire non. Mais qui se souvient aujourd'hui de ce pauvre Planton ? C'était bien le plus atypique des directeurs de théâtre. Rien ne l'avait préparé à ce rôle. Seules d'imprévisibles circonstances familiales l'avaient finalement contraint à l'assumer.

Loïc Planton était le fils cadet d'un grand psychiatre parisien qui avait connu, peu après la guerre, une sorte de gloire mondaine, due au succès spectaculaire de certaines de ses cures. En fait, le docteur Planton ne s'intéressait guère au petit Loïc : celui-ci avait donc grandi seul, mélancolique, et s'était réfugié très tôt, pour oublier l'indifférence paternelle, dans ses études de chimie, où d'ailleurs il excellait. Son aîné, Camille, était au contraire le chéri de la famille. Le docteur consacrait une grande partie de ses ressources, et de son imagination, à inventer pour lui des plaisirs nouveaux. La dernière de ses initiatives en ce domaine (qui fut d'ailleurs dénoncée par beaucoup comme une ruineuse extravagance) avait frappé tous les esprits : lorsque, vers vingt ans, Camille voulut épouser la belle Bérénice, qui ne rêvait que de théâtre, le docteur n'hésita pas à vendre tous ses biens pour faire construire, non loin de la rue Roussel, une petite salle à l'italienne, qui fut solennellement offerte au jeune couple en guise de cadeau de mariage. En peu de temps, Bérénice et Camille, aussi passionnés l'un que l'autre par le prodigieux jouet qu'ils avaient entre

les mains, surent faire de leur salle un haut-lieu de l'avant-garde et de l'expérimentation théâtrale. Mais, au bout de quelques années, un absurde accident avait brutalement brisé leur ascension ; rentrant un soir d'un court voyage à Thouars, ils se trouvèrent pris dans un gigantesque carambolage sur l'autoroute, et furent tous deux tués sur le coup. C'est ce qui avait projeté Loïc Planton, bien malgré lui, à la tête du théâtre, en attendant que sa nièce, la toute jeune Agnès, fût en mesure de prendre la succession de ses malheureux parents.

La voix d'Anton, qui s'était faite soudain plus douce, vint me tirer de ma rêverie.

« C'était donc le grand soir. La générale. J'étais nerveux, évidemment... J'avais assisté au début du spectacle avec toute la gravité qui sied à pareille occasion : ce n'est pas tous les jours qu'on voit s'incarner son rêve le plus cher...

Pourtant, mon héros (je puis bien le reconnaître, aujourd'hui, devant vous) n'avait rien de très original. C'était l'éternelle figure du provincial ambitieux et timide, poussé, et en même temps entravé, par son orgueil et sa sensibilité d'enfant gâté, aux prises bien sûr avec la Grande Ville, sa foule hostile, ou indifférente. Coupé de toute réalité, on le voyait constamment osciller : parfois, le monde lui paraissait ridiculement rétréci, trop étriqué en tout cas pour servir de cadre à ses exploits futurs; à d'autres moments, il se persuadait au contraire que la plus étroite des tombes, dans un lointain cimetière de banlieue, serait déjà pour lui un trop vaste séjour.

L'on était arrivé à peu près à la moitié de la pièce. Un moment-clé : la salle, tendue depuis les premières répliques, avait besoin de reprendre souffle, d'y voir plus clair. J'avais précisément prévu cela. J'avais donc inséré, à cet endroit, une sorte d'intermède, un très savant échange entre cinq personnages nouveaux et complètement étrangers à l'intrigue principale : costumés en pages, ils venaient là pour lever quelques voiles et, spectateurs eux-mêmes au sein du spectacle, fournir au public d'indispensables éclaircissements. J'attendais donc avec une certaine impatience l'effet qu'allait produire cette innovation dont je n'étais pas peu fier. D'où ma fureur quand je constatai qu'elle avait été purement et simplement sautée. Oui, sautée, supprimée, effacée, caviardée... »

Nous retenions notre souffle. Jamais Anton n'avait réussi à aller, dans son récit, au-delà de ce point : étranglé de fureur au sou-

venir toujours cuisant de l'outrage fait, en cette soirée combien mémorable, à sa première œuvre, il préférait d'ordinaire s'interrompre, et ne reprenait la parole que pour parler d'autre chose.

Cette nuit-là serait-elle différente des autres nuits ? Nous le souhaitions, nous l'espérions. Après tout, l'incident était maintenant suffisamment vieux (vingt ans !) pour qu'il y eût prescription, apaisement.

Anton reprit son souffle.

« J'ai aussitôt bondi dans le bureau de Planton. Agnès était là. Elle sanglotait. Lui-même, debout au milieu de la pièce, lunettes pendantes, visage défait, donnait les signes du plus grand accablement. Ni l'un ni l'autre ne furent surpris de ma brusque apparition. Je hurlai : **les cinq pages ! les cinq pages !** Planton, d'un geste las, fit alors signe à sa nièce de parler. Au milieu des larmes et des hoquets, elle fut incapable, pendant plusieurs minutes, d'articuler d'autres mots que : **la balafre... la balafre...**

Il me fallut un long moment pour comprendre.

Figurez-vous qu'un véritable drame s'était joué, juste avant le spectacle. Les jeunes gens auxquels le théâtre avait confié les rôles de pages n'étaient pas des acteurs professionnels; ils avaient été recrutés -sans grand discernement, hélas- parmi les camarades d'Agnès. Au cours de la dernière répétition, l'un d'eux, fou de trac, avait annoncé qu'il ne monterait pas sur scène. Les autres, furieux, avaient essayé de l'y traîner de force. Il s'ensuivit une bagarre, au cours de laquelle le malheureux, qui s'était emparé d'un couteau, réussit à blesser profondément au visage plusieurs de ses adversaires : couverts de sang, ils avaient évidemment dû renoncer à jouer... »

Nous nous regardâmes, surpris. Ce n'était donc que cela, ce dénouement que, des années durant, Anton s'était refusé à révéler ! Difficile vraiment de le croire. Le récit nous laissait tous les quatre profondément insatisfaits.

Il fallut pourtant nous en satisfaire.

Anton, comme s'il venait de s'acquitter d'une vieille dette, avala son dernier verre de vin, étala sur la table, pour régler l'addition, quelques très gros billets, puis sans un mot s'en alla.

Et jamais plus il ne fut question, entre nous, de cet épisode.

Michelle Grangaud

TEMPS À PART, POUSSE-POUSSE PART À TEMPS

Ailleurs devient ici.

Arriver. Voir le jour, comme issue extrême : i'à-venir à vie à peine à côté à temps à cause à mesure à force à flot murmure un signe

fin. La figure, trame-la de gauche à droite. La bouche bien ferme clôture chaque fois cette règle, moi, un ultime et premier principe, son

identité d'incertitude. Son souffle, le perdre à suivre en ruminant le rêve qui ressource, se souvenir, en revenant, un filigrane dégringole descend débarque, assurance sans casse, la gare terminus-point-de-rencontre de sensations de gammes, passage de permis, perte de mémoire, loi de nature, bord de tableau.

Écrit journal.

Le temps est-il réversible ? Pour donner la perpétuité à sens unique, ailleurs, là-bas, tout murmure.

Un monde de beaucoup plus vieux, hyperpassé, produit son rejet, à classer texte hors série, vagues heures perdues, illusions possibles, promesses sans fin. Vivre à perte. Avoir à temps le passe-partout, problème de résolution. Ta révolte, inutile et perverse, égare.

Dire tout pour savoir le vrai.

Sortir, en vouloir à trop de monde : rien, ce tout, ce détour, un juste divertissement. Soutenir *Le rasoir*, spectacle de qualité certaine,

taquine, qui participe du sujet de rumination.

Prévision de court à moyen terme : en désespoir de cause, choix au hasard, tout à coup un peu de bonheur haletant rythme le sens. Tu recours au joint, le sommeil, demi-mal, un revers à prendre. Il faut donner. Rien ne peut être autrement.

Souvenir de propos à noter : gondole, foire, dégainé, gargouille, gaze, cuisine : qui cheville ta frappe, tourmente ta rime, rature / ta vague littérature, Stéphane. Tenir le bon bout, en bout de ligne, la faire tenir.

On pourrait inventer l'impossible (aujourd'hui devenait hier) après avant vient avant, pourquoi tels mots, des soutiens, tu sèches - ripostes de texte hors livre, un parcours, tu rêves de mélange sans partage. Inventer l'inconcevable surface de révolution. Pour entrée en matière, la Terre déserte et découverte. Explication, aucune. Réalité.

En train de nuit, voyage en raison de dispositions intimes, changer de lieu au coup par coup, prendre, O.K., un hasard. Au livre, les moments de réflexion -une glace entame l'aventure. Une fissure la dessine, se maintenant énigmatique. Incongru, reste un temps à mourir de rire, comme bronze de Marathon, statue qui court à jamais, épreuve contre la montre. Informe qu'avancer peut ne pas tout dire.

En écho, l'amuse-gueule qui grimace sa réalité en maintenant présent un emploi médiocre contredit le temps même. En principe, le représente. Marque la même chose, la divergence de situation. En général déplacement de propos à revers, lieu du souvenir, ce chiffre code un mémoire. La retouche surcharge, la retouche qui diffuse, rayonne, manque de place. En trouver le devant derrière par inadvertance, une ironie involontaire. Déluge, le moi, après tout, dit être, oui, mais quoi ? indifférent, quelconque, sûrement inégal. Dérape, tout désordre, en vertu de commandements surréels, discours de plus.

Sans angoisse, une frappe se manifeste, réponse en arrêt, un jour de plus. Durant tout un été, recommencement pareil, toujours un sommeil de pris.

Embarras et soucis, néant. Réussite conserve. En mettre à part pour imprévus et difficultés. Projets quelconques de partir à travers les défonceuses. Tu ébauches des avancées vagues. Matinée ou soirée, apéritif en terrasse, fatigue, une euphorie sans réel emploi.

Entrevue, l'inconnue, une approche d'apparence indifférente, passe, foule une étendue incertaine, livres de plage, passage de Milan, terre de pommes -extraordinaires violets des yeux, leurs velours de

consommé, velours de nuit, velours de tripes velours, créature de rêves. Port de reine, traînée de poudre, surprise La réalité en mémoire aide un songe, le hasard. Un moi, ici, qui guigne la minette, une biche, comme pensée advenue, réalisée. Non seulement entrevue, mais abordée. Question, affronter à revers ce présent imprévu, un jeu hors du tout-venant, soit ce que formule quelque impossible part, toute de promesse.

Une entrevue pensée comme présent à temps plein, rencontre qui réserve une esquivé, match, un face à face de surimpressions, - en vérité la minute qui tranche, une plaisante moitié à découvrir, la fausse menace, la gorge, coupe un regard en deux- défi, un endroit sans envers l'attire. Cache un peu trop de goût à rire.

En ouverture, son avant-scène assassine marque la rupture de motif, maintenant, brise elle-même, répète, se figure cette découpe dramatique, qui intrigue, explicite l'approche précautionneuse, vagabonde. Cette rencontre physique, la connaissance toute de désir module son rêve, le touchant préliminaire. Un accord l'active, règle la conversation, dit-on, un rien abstrait, art d'agrément, dérobade simple comme bonjour, un précipité de sentiment filtre, alerte, une réponse, en substance, même, une offre.

Mouvement insensible, presque un acte. Prenons jour. Au revoir. A bientôt.

Chacun pense que ce reconstituant structure une force de sens. Un terme certain maintenant se révèle demain, dès que possible.

Ecrit journal.

Modèle, célibataire, plaisante.

Carte des dessous, le type de visage agit, stimulant le désir. Elan sans effort, un avant-goût du plaisir, moindre ennui.

Été en veine de pas audacieux. Pique une adresse permanente, habite avenue Chose.

Comme flèche, surplus, en même temps, de volume, un espace d'espèce hybride, nouveau. A envisager jeu de langage, mystère du style, rien jamais dit.

Ne toucher aucun objet sans désir de mordre, souvenirs de trahison-traduction, souvenirs de chevelure défaite. Diffuse, une équivoque l'injecte, brouille la presque certitude. Une relation de vacance, sa formule manque de certitude.

Espoir, tout contre. Pourquoi non ?

Soliloque interdit, l'imparfait conduit au dialogue. Le courant passe, un couple se forme. La récurrence présage : personne plus personne égale duo, un seul et même cœur sans fausse impression, l'amour en jeu hors de danger amorce une manœuvre, pique la joue, accroche une boucle.

Pose la question de genre, entendu sous un sens autre.

Un vertige du bord. Au revoir.

Se revoir, se retrouver, se rencontrer à nouveau, impossible ? Non, bien au contraire. Défendu ? Non, non.

Savoir vouloir. Ménage-le. Faire vaut mieux que dire. Respecter le devoir de réserve. Présent au parallèle passé, le plan en échange, un coup à tout casser.

— Merci bien. — De rien.

Lendemain sans incompatibles, d'accord, tu veux que, voyons-nous. Voir pour demain après-midi. Entendu. Bien.

— Tu penses ?

— Sûr. Pas mal, avec toi.

— Même quand toi ?

Elle : Comment sais-tu ? — Mais oui, oh oui — bébé mon baba mon bibi mon tout beau bobo, naissance de déclaration, naissance de découverte, pur amour.

— Attends, dire tout pour moi, obsession d'objet, femme de tête, rose de bois, hystérie, une affluence d'heures aux réalisations de désir relatif au rapport. Bébé, le voilà, accouche, parle.

Elle, il faudrait encore *{précipité}* un échange d'ordre intime, l'intime temps à venir, discours de vagues parasols, les pins en éventails.

Légitime reproduction de fins, à force de vis-à-vis, un rêve. En réalité amour d'amoureux, conte, fable, histoire, mythe de retour, légende, une enceinte, île d'isolement, confinement de zone nucléaire, couple en formation. Cible la visée jamais oubliée comme épilogue éphémère. L'équilibre un bas, prétexte à effeuillage, -musique de chambre une escrime s'esquisse. Une dérive, sa balade, déroutée sa caresse, maraude la chatouille, la joue à chat à joue à fesse, lui culbute -principe de position par rapport au prélude -comme abord

d'autres postérieurs deviennent antécédents, les jouer à déjouer -le pas (ne pas, ne rien passer) bande, une accroche qui torture la boucle qui recherche la bride qui concurrence la dynamite qui cache une cavale en accord d'extrêmes opposés par fusion de point critique.

Chute la clôture, doux feu à fond sourd, trouble qui excuse une réplique en demeurant au manque, tire la culotte couche mousse baby, roule en boule la perd -lutte, la couche défaite, la hâte, sans prendre le temps, contre un coucher où voyage le lit qui tremble, secousses, saccades, rive se plante ancre s'attaque dure bataille besoin brasse presse culbute qui branle du bout son secret de fabrication -escalade en cavale. Une mêlée valse, trousse la danse tout bas, branle des mots sans trêve -incertaine issue d'arrière en avant en attaquant son contre qui contre-attaque. Qui bascule la forme, qui figure la rencontre, gerbe la décharge, infuse jouissance, comme ciel bleu en toile de fond, pousse la plante. Devenir un : revient toujours qui entre. Tout le monde est songe, un être pour soi.

Etre à deux fond. Le rêve accompli fait un enfant. Un fait accompli rêve le fond : deux à être soi, pour être un songe.

Est monde le tout entre qui toujours revient un devenir, plante la pousse. Fond de toile en bleu ciel comme jouissance infuse. Décharge la gerbe. Rencontre la figure qui forme la bascule.

Qui attaque contre qui contre son attaquant, en avant, en arrière, d'issue incertaine -trêve sans mots des branle-bas. tout danse. La trousse valse, mêlée, une cavale en escalade, fabrication de secret, son bout du branle qui culbute, presse, brasse, besoin, bataille dure, attaque, s'ancre, plante, se rive, saccades, secousses, tremble qui lit le voyage, où coucher un contretemps, le prendre sans hâte. La défaite couche la lutte, perd la boule, en roule baby mousse couche-culotte, la tire.

Manque, au demeurant. En réplique, une excuse qui trouble, sourd, fond à feu doux. Clôture la chute.

Critique, point de fusion par opposés extrêmes d'accord en cavale, une cache qui dynamite la concurrence qui bride la recherche qui boucle la torture qui accroche une bande.

Passer, rien, ne pas ne pas le déjouer. A jouer, les antécédents deviennent postérieurs, autres d'abord.

Comme prélude au rapport par position de principe culbute-lui, fesse à joue à chat à joue, la chatouille, la maraude, caresse sa dé-

route, balade sa dérive, une esquisse s'escrime, une chambre de musique, effeuillage à prétexte bas, un équilibre, l'éphémère épilogue. Comme oubliée, jamais visée, la cible, formation en couple nucléaire, zone de confinement, isolement d'île : enceinte.

Une légende, retour de mythe, histoire, fable, conte amoureux d'amour, réalité en rêve. Un vis-à-vis de force. A fins de reproduction légitime.

Eventails en pins les parasols vagues de discours.

Venir à temps intime l'intime ordre d'échange, un précipité. Encore faudrait-il —

Elle parle. Accouche, voilà le bébé.

Rapport au relatif désir de réalisations, aux heures d'affluence, une hystérie, bois de rose, tête de femme-objet d'obsession, moi, pour tout dire, attends, amour pur, découverte de naissance, déclaration de naissance, bobo beau tout mon bibi mon baba mon bébé !

Oui, oh oui — mais tu sais comment.

Elle : Toi, quand même !

— Toi avec. Mal. Pas sûr.

— Penses-tu !

— Bien entendu !

— Midi, après-demain, pour voir, nous voyons.

Que veux-tu, accord d'incompatibles sans lendemains. Rien de bien, merci.

Casser -tout à coup, un échange en plan, le passé parallèle au présent réserve de devoir le respecter.

Dire que mieux vaut faire le ménage.

Vouloir savoir. Non, non. Défendu. Contraire au bien. Non.

Impossible nouveau à rencontrer, se retrouver, se revoir, se revoir au bord du vertige, un autre sens, un sous-entendu, genre de question, la pose, boucle une accroche, joue la pique -manœuvre une amorce, danger de hors-jeu. En amour l'impression fausse, sans cœur même, et seul un duo égale personne plus personne. Présage, récidue, la forme se couple. Un passe courant, le dialogue au conduit imparfait. L'interdit soliloque. Non. Pourquoi ? Contre tout espoir. Certitude de manque.

Formule sa vacance de relation.

Une certitude, presque la brouille injecte l'équivoque, une diffuse défaite, chevelure de souvenirs, traduction-traison de souvenirs, mordre de désir sans objet, aucun toucher ne dit jamais rien. Style du mystère, langage de jeu, envisager à nouveau hybride, espèce d'espace, un volume de temps. Même en surplus, flèche comme chose avenue. Habite, permanente adresse, une pique : Audacieux-pas-de-veine.

En été ennui, moindre plaisir du goût, avant un effort sans élan. Désir ? Le stimulant agit, visage de type, le dessous des cartes. Plaisante : célibataire modèle.

Journal écrit.

Possible que dès demain révèle, se maintenant, certain terme, un sens, de force, une structure reconstituant ce que pense chacun, bientôt à revoir au jour. Prenons acte. Un presque insensible mouvement offre une même substance. En réponse, une alerte filtre.

Sentiment de précipité, un bonjour comme simple dérobaie agrément d'art abstrait, rien, un on-dit -conversation, la règle active l'accord, un préliminaire touchant le rêve. Son module, désir de toute connaissance, la physique, rencontre cette vagabonde, précautionneuse approche, l'explicite intrigue qui, dramatique, découpe cette figure, se répète même. Elle brise maintenant, motif de rupture, la marque assassine.

Scène, avant son ouverture en rire à goût de trop peu, un cache attire l'envers sans endroit, un défi, deux, en regard, un coupe-gorge. La menace fausse, la découvrir à moitié plaisante, une tranche qui minute la vérité en surimpressions de face à face, un match, esquivé.

Une réserve qui rencontre, plein temps à présent, comme pensée entrevue, une promesse de toute part impossible, quelque formule que ce soit, venant tout du hors jeu, un imprévu.

Présent, ce revers à affronter. Question abordée, mais entrevue seulement, non réalisée, advenue, pensée, comme biche une minette, la guigne. Qui, ici ? Moi. Un hasard. Le songe. Un aide-mémoire. En réalité, la surprise. Poudre de traînée, reine de port, rêves de créature velours, tripes de velours, nuit de velours, consommé de velours, leurs yeux, des violets, extraordinaires pommes de terre, milan de passage, plage de livres. Incertaine, étendue, une foule passe, indifférente.

Apparence d'approche -une inconnue, l'entrevue-emploi.

Réel sans euphorie, une fatigue terrasse. En apéritif, soirée ou matinée, vagues avancées, des ébauches.

Tu défonces les travers à partir de quelconques projets, difficultés et imprévus pour part à mettre en conserve, réussite néant, soucis et embarras.

Pris de sommeil, un toujours pareil recommencement. Été un tout durant -plus de jour, un arrêt.

En réponse manifeste se frappe une angoisse (sans plus) de discours surréels, commandements de vertu en désordre. Tout dérape, inégal, sûrement quelconque, indifférent, quoi. Mais, oui, être, dit tout.

Après moi le déluge, involontaire ironie, une inadvertance par derrière devant le trouver en place de manque, rayonne diffuse qui retouche la surcharge, retouche la mémoire.

Un code chiffre ce souvenir du lieu, revers à propos de déplacement général en situation de divergence. La chose même la marque, représente le principe, en même temps le contredit, médiocre emploi, un présent maintenant en réalité sa grimace. Qui gueule amuse l'écho. En dire tout pas ne peut avancer qu'informe, montre la contre-épreuve, jamais à court, qui statue, marathon de bronze, comme rire de mourir à temps, un reste incongru, énigmatique. Maintenant se dessine la fissure. Une aventure l'entame, glace une réflexion de moments, les livre au hasard, un K.O. Prendre coup par coup au lieu de changer. Intimes dispositions de raison en voyage. Nuit de train. En réalité, aucune explication.

Découverte et déserte, terre, la matière en entrée pour révolution de surface, inconcevable, l'inventer, partage sans mélange de rêves. Tu parcours un livre : hors texte de ripostes sèches, tu soutiens des mots tels, pourquoi avant vient avant après, hier devenait aujourd'hui -impossible- l'inventer, pourrait-on tenir ? Faire la ligne de bout en bout. Bon, le tenir, Stéphane, littérature vague, ta rature rime ta tourmente, frappe ta cheville qui cuisine, gaze, gargouille, dégaine, foire, gondole.

Noter, à propos de souvenir : autrement, être peut ne rien donner. Faut-il prendre à revers ? Un mal, demi-sommeil, le joint au recours. Tu sens le rythme haletant, bonheur de peu, un coup à tout hasard, au choix, cause de désespoir. En terme moyen, à court de prévision, continuer, doit-on ?

Fait peine à voir -le subit tout du long, pas excitant.

Temps à perdre, distraire, dissiper à tant de séduction irritante, rumination de sujet du participe qui taquine certaine qualité de spectacle rasoir, le soutenir divertissement, juste un détour, ce tout, ce rien, monde de trop. À vouloir en sortir, vrai, le savoir, pour tout dire, égare.

Perverse et inutile révolte, ta résolution de problème.

Partout passe le temps à avoir perte à vivre, fin sans promesses possibles, illusions perdues, heures vagues, série hors texte, classer à **REJET** son produit hyperpassé, vieux.

Plus beaucoup de monde, un murmure tout bas, là, ailleurs, unique sens à perpétuité. La donner pour réversible. Il est temps. Le journal écrit tableau de bord, nature de loi, mémoire de perte, permis de passage, gammes de sensations de rencontre de point terminus, gare la casse, sans assurance, débarque descend dégringole filigrane, un revenant en souvenir se ressource. Qui rêve ? le ruminant.

En suivre, à perdre le souffle, son incertitude d'identité, son principe premier et ultime, un moi, règle cette fois chaque clôture. Ferme bien.

Bouche la droite à gauche de la trame. Figure la fin.

Signe un murmure -flot à force à mesure à cause à temps à côté à peine à vie à venir à l'extrême issue, comme jour, le voir arriver.

Ici devient ailleurs.

Hervé Lagor

LA VITRINE DE NELSON COLEMAN (extraits)*

I. i a

L'œil n'en finit pas de suivre le réseau des lignes de tramways, leurs passages obligés, l'esquive invariable des voitures pour les dépasser et les gagner de vitesse, puis la série des nœuds d'intersection où fuse une étincelle, paysage en tous points connu de sa mémoire dont il se plaît à vérifier une fois encore l'exactitude et la transparence. Hors du temps, hors de l'histoire, la voiture glisse au milieu de la chaussée sans bruit, surgie tout droit de la mer, luisante, les ailes galbées, noires, face à la baie qui se réfracte sur les chromes et les pare-brise. La borne placée devant lui marque la limite extrême que l'automobile, sitôt la distance parcourue dans l'effusion de la circulation ambiante, ne dépassera pas. L'air moite des fins d'après-midi s'est répandu au-dessus de la ville, émoissant les contours, les fondant peu à peu en ce flou que l'on attribue d'ordinaire à la perception lointaine des choses. L'homme debout sur le trottoir desserre le nœud de sa cravate, le col de sa chemise le tient trop à l'étroit. Derrière lui, les voiles blanches des nuages ne cessent de s'accumuler en nappes cotonneuses, au point d'envahir la scène et de l'éclairer d'un jour laiteux. Lui seul éprouve l'importance du phénomène dont il s'applique à débrouiller dans sa tête l'origine obscure et délicate. La petite pointe blême, entortillée, qui se détache du ciel et s'avance jusqu'à ses lèvres, trahit cette complicité, devient le signe de sa profération. Immobile, le chapeau à la main, il continue de sécréter ces graphis-

mes successifs, inscrits au fronton de chaque histoire . nuées de grêle qui s'amassent sur les personnages, subissent toutes sortes de variations internes, d'une ampleur plus ou moins grande selon l'intensité dramatique et qui jamais ne parviennent à éclater, disparaissent un peu plus tard sous forme de lambeaux, de bribes desséchées. L'automobile a marqué un bref arrêt, puis s'est éloignée, engloutie par le flot des voitures à cette heure d'affluence. L'atmosphère saturée de serre chaude développe une zone souterraine de bruissements à peine audibles, de rumeurs, de vibrations que l'adhérence des pneus sur l'asphalte rend plus souples. Toute erreur de manœuvre, tout faux pas est gommé, corrigé, investi par la couche épaisse et rétractile de la chaussée, de nouveau la même conduite intérieure à l'impressionnante carrosserie s'avance contre le côté gauche de la rue et prend place à quelque distance de la vitrine dont les miroirs et les glaces brillent de façon intermittente. Près du chauffeur, un homme d'une trentaine d'années est assis confortablement, le coude droit appuyé à la portière, après que la vitre a été abaissée. Le bras se détend et la main sort armée d'un pistolet très loin à l'extérieur. Il voit l'éclair jaillir du canon, puis son corps se relâche, absorbé par la mollesse du macadam, d'une même densité que sa chair, comblée, sans interstice, uniforme.

Quand il se relève, l'automobile a disparu, emportée dans le courant d'une rare fluidité. Les vapeurs et les bouffées de l'orage se dilueraient ce soir sans provoquer d'éclat, par la seule vertu de la détonation d'un pistolet, comme si le simple fait de prévenir les coups de tonnerre pouvait en détourner le danger en l'annihilant purement et simplement. L'homme tient entre ses doigts le chapeau qu'il vient de ramasser sur le trottoir.

1 1, b

La boutique devant lui présente sa vitrine en surplomb, distante d'un empan du mur de la façade, le toit pyramidal qui le surmonte donne l'illusion de se prolonger à l'intérieur du bâtiment, comme si l'ensemble qu'il circonscrit s'était encastré dans un cube de dimension plus vaste, avec lequel il fait corps mais dont on pourrait, semble-t-il, le détacher en le vidant sur la chaussée, comme on vide un tiroir, de tous ses meubles, comptoirs et compartiments pour y décou-

vrir enfin, cachés dans les parties les plus secrètes et malgré la complexité des mécanismes, les bijoux, les diamants, les pierres précieuses. L'homme au chapeau regarde tour à tour les douze fragments de verre qui divisent le rectangle de la vitrine en autant de cases dont deux seulement, placées au centre, laissent apparaître une exposition de bijoux contre le fond noir de leur écrin, les dix autres, aveugles, reflètent les mouvements de la rue, découpés, suspendus, gagnés par la force centrifuge du noyau qu'ils enserrant de tous côtés. L'homme s'interroge sur l'ambiguïté d'une disposition aussi trompeuse, source de rapprochements inattendus entre le dehors et le dedans, que contredit la logique la plus élémentaire. Lui-même finit par se troubler lorsqu'il reconnaît cette fois, dans le corps morcelé auquel il fait face, un homme tel que lui, son double, qui rôde à l'intérieur du magasin à la recherche d'une occasion. Il ne doute pas que si près de l'étalage, il lui suffirait d'étendre la main pour saisir les bijoux et les emporter après les avoir glissés dans la poche de sa veste. Il attend. Les reflets de la rue sur les vitres lui montrent qu'elle n'est plus ce lieu de confusion. Entre les passages des voitures, de plus en plus raréfiés, se développent les strates de silence où s'exalte, par ondes vibratoires, jusqu'à l'infini, le moindre événement. La main d'une beauté quasi minérale s'immobilise dans son acte d'appropriation, au moment même où la conscience de l'homme le lui fait ressentir comme une prolongation grave et inévitable de sa pensée dont l'exercice pourrait bien lui révéler sa vraie nature de voleur. Chacun des fragments reproduit la trace de son geste, rappelle à la surface les images claires et transparentes d'écrits déjà anciens, au point que tous en reconnaissent les auteurs sans jamais parvenir à les dissocier l'un de l'autre. A cette conformité exemplaire qu'amplifie l'assurance du système, s'oppose l'éclat unique et incomparable du désir que l'homme cherche à fixer, puis à retenir avec le faible espoir de le satisfaire : l'hésitation crée l'écart (minuscule différence de la voix, des mouvements, de la pensée), donne du jeu aux parties, trouble l'ordre parfait et interchangeable des souvenirs, faille légère qui le ravit à lui-même et le comble d'un bonheur indicible. La vitrine s'est effondrée dans un bruit retentissant de bris de verres, de plaques tordues, déchirées, d'ailes meurtries. Les structures que dissimulait l'enveloppe des tissus, des boiseries, des tôles sont mises au jour, offertes avec l'indécence d'organes vitaux exposés au premier venu. L'automobile amputée de sa partie antérieure a perdu l'équilibre de ses formes, devenant ce corps étran-

ger sans finalité, objet de rebut qui se trouve détourné de sa fonction. Toutes sortes de matériaux et de décombres se mêlent à l'histoire : cylindres de cuivre, blocs de fer, plaques chromées, chaînes et pierres en vrac souillées de taches d'huile et couvertes de poussière. C'est un puzzle aux pièces trop nombreuses dont la reconstitution s'avère impossible. La main en glissant sur les bords dévoile des surfaces lisses et polies où n'affleure plus que la trace vaine de l'écriture en quête de ses héros.



III, 3, c

L'hydre traverse les pastiches successifs du livre, reparaît à la surface avec le chapeau que surmontait un perroquet, la toile d'un bleu outremer et les verres teintés. (Le flot qui gonfle le tissu simule l'embarras d'un texte que l'insistance du battoir frappant aux mêmes endroits rappelle à chaque instant comme le sens qui bat sous la page.) Puis toute subjectivité se retire. À présent, le stéréotype semble suspendu, « splendide et droit sur une branche d'arbre, qui se vissait dans un socle d'acajou, une patte en l'air, la tête oblique, et mordant une noix, que l'empailleur par amour du grandiose avait dorée ».

La citation se détache de la cage, étend à tout le livre les chevelures du lieu commun. La figure de Victor à la pointe du pal évoquait le sable des lagunes et toute la fièvre accumulée à l'intérieur poussait à travers les parenthèses ses réservoirs de jaune.

Pure paléontologie scripturale : le front bleu, pareil à une **pla-**que de lapis recomposé ici par l'artifice du reposoir, capte les rayons du grand soleil d'or exposé lui-même à la transsubstantiation des corps. La distance qui sépare les barres de lumière des lames des jalousies, l'orage de la foudre, la plage de la mort, marque d'un doute la scène de leurs couleurs pipées. Du marin à l'oiseau exotique s'établit un réseau de répétitions automatiques, lapalissades aussi exactes que complémentaires.

La chambre de l'agonisante est éclairée par l'œil-de-bœuf qui creuse les ombres et les repousse au-delà des murs dans la nuit du port, au milieu des tempêtes de l'océan, jusqu'en Amérique, à l'autre bout du monde. (Les vers dévorent peu à peu l'extrémité des ailes, la courbe de son bec est aspirée contre le fond selon un processus de succion qui déjà fait disparaître les ongles, puis les pattes. Le ventre répand l'étope qu'il contient, tandis que le râle se précipite et que des bouillons d'écume lui viennent aux coins de sa bouche, éclaboussant la mousse du tapis et la vapeur d'azur qui filtrait des encensoirs.)

Le jour est lent et plein de prémonitions. La mer à travers les vitres successives rassemble ses verts, les propage dans les creux et comble les dénivellations de la page, l'oiseau s'envole, allant de droite à gauche, derrière les moulins, au bas de la côte. Tout le bruit qu'il fait se dépose parmi les fleurs artificielles de la chambre, comme le piaillage de perroquets canailles échappés d'une géographie en estampes. Sa place est figurée à cet endroit du tapis où deux écrans chinois montraient leurs paysages (au centre du texte, l'ostensoir ressemble à un totem, dont le verre circulaire dissimulait au regard tout un appareil critique, à coup sûr sans rapport avec l'oiseau, couché sous des roses.) L'ondoyante lueur au-delà des baies mime le corps de lapis qui plane inconsidérément dans les cieux. S'en détacheraient la peluche et la vermine plutôt que la chair glacée, épiphénomènes d'un fétichisme nécrophile. Les vapeurs d'azur chassent les murmures autour de la servante, s'aventurent à quelques pas du lieu où elle était allongée, tombent du plafond sur chacun de ses gestes. La présence afflue, l'observe, pressant son regard contre les parties délicates de sa chair. Les ailées brisées, la tête en bas, les ongles dans les fils de fer, il fut trouvé mort au milieu de la page, prisonnier de tous les vers qu'il attirait et fécondait à la fois.

Non sans ambages, les hampes et les boucles maintenaient despotiquement l'enveloppe des fragments autour du corps du lecteur à présent disparu. (L'écorchant d'une entaille, arracher avec les ongles la pellicule sous la langue qu'une épaisseur à cet endroit gonfle exagérément.) L'ombre du biographe contre le texte révèle l'emplacement de citations inattendues et les détache du palimpseste que retenait le lacs du papier. Tout en elles appartient au prêt et y retourne

incessamment après un accès de présence et de vapeurs. L'homme regarde à travers l'œil du pasticheur, il prend plaisir à penser que rien ne peut lui arriver aussi longtemps que le livre sera soumis aux répétitions de tout un appareil d'autoreprésentation auquel il échappe lui-même dans un dernier réflexe de conservation.

III, 3, d

L'œil n'en finit pas de suivre les zébrures de la trame, leurs passages obligés, l'esquisse invariable des parenthèses pour les dépasser et les gagner de vitesse, puis la série des nœuds d'intersection d'où jaillissent les amorces du récit, paysage en tous points connu de sa mémoire dont il se plaît à vérifier une fois encore le leurre et l'apparence. Hors du temps, hors de l'histoire, Nastasie Barette, femme Leroux, surgit tout droit de la mer, luisante, les ailes du bonnet galbées, blanches, face à la baie qui se réfracte sur les vitres et les miroirs. La borne placée devant elle marque la ligne extrême que l'apparition, sitôt la distance franchie parmi les effluves de la circulation ambiante, ne dépassera pas. L'air moite des fins d'après-midi s'est répandu au-dessus de la ville, émoussant les contours, les fondant peu à peu en ce flou que l'on attribue d'ordinaire à la perception lointaine des choses. L'homme debout sur le quai desserre son nœud papillon, le col de sa chemise le tient trop à l'étroit. Devant lui, les volutes sombres des pages ne cessent de s'accumuler en vagues sinueuses au point d'envahir l'ouvrage et de le voiler d'un jour laiteux. Lui seul éprouve l'importance du phénomène dont il s'applique à débrouiller dans sa tête l'origine obscène et délictueuse. Les petites pointes bleues, entortillées, qui se détachent du blanc et s'avancent jusqu'aux bords du livre, trahissent cette complicité, deviennent les signes de sa lecture. Immobile, le chapeau à la main, il continue de déchiffrer ces graphismes successifs, inscrits au cœur de chaque histoire : buées des phrases qui enveloppent les personnages, leur font subir toutes sortes de métamorphoses, d'une densité plus ou moins grande selon l'intérêt dramatique et qui jamais ne parviennent à les saisir, disparaissent un peu plus tard sous forme de lambeaux, de bribes desséchées. Nastasie Barette a marqué un bref arrêt, puis s'est éloignée, engloutie par le flot des amorces à cet endroit du récit. L'atmosphère saturée de serre chaude développe une zone souterraine de croisements imperceptibles, de greffes, de mutations que l'accord

du sens avec le son cherche à rendre plus fertiles. Toute erreur de manœuvre, tout faux pas est gommé, corrigé, investi par la couche épaisse et rétractile du texte. De nouveau la même femme à l'allure impressionnante s'avance contre le côté droit de la page et prend place à quelque distance de la vitrine dont les miroirs et les glaces brillent de façon irrégulière. Près d'elle, un petit mousse au poing sur la hanche et le béret sur l'oreille tend le bras vers son propre reflet et, de cette traversée, ressort tout animé, très loin hors de la scène primitive où l'éclair de son amorce a jailli victorieusement, puis son corps se relâche, absorbé par la fièvre des mots, d'une même noirceur que sa chair, comblée, sans interstice, uniforme.

Quand il lève les yeux, l'apparition a disparu, emportée dans le courant d'une rare fluidité. Les vapeurs et les bouffées d'encens se dilueraient alors sans provoquer de miracle, par la seule vertu de la fusillade des postillons saluant l'ostensoir, comme si le simple fait de décrire le tonnerre des coups pouvait avertir du danger imminent de la fin, en la mimant purement et simplement. L'homme tient entre ses mains le livre qu'il va, par un claquement sec et décisif de toutes ses pages, à l'instant refermer.

¹ Ce texte, extrait d'un roman inédit, s'inspire d'une photographie de Robert Rauschenberg, qui représente la vitrine en question.

Pierre Lartigue

CERF VOLANT

à Jacqueline Mousse

Depuis des jours je porte ce papier dans ma poche.
Dressé sur le lit, debout, il regardait un fil
D'araignée une suite de points qui vole-
Tait. Jamais animal ne s'accrocha au ciel
Avec cette grâce élastique illimitée de dans-
Euse ! Cela valait la peine ces riens; un champ

S'ouvrait. N'y aurait-il que ça dans le vaste champ
De voir, nous jouerions avec. Aux cavernes des poches
Le liège taillé, flottilles de mouchoirs et dents s-
Eches, tout s'attachera serré, avec du fil.
Mais que faut-il admirer davantage, le ciel
Ou les loopings de mouches fines et noires ? Vol-

Ez au soleil ! Le crayon sur la feuille, son vol
Ressemble au geste à tâtons de qui marche en un champ
Inégal. Rien n'est fixe. Le trait se sauve. Ciel
Pâle très doux. Laboure bleu pervenche les poches
De la mer, la blouse roumaine, l'algue. Ce fil
D'Ariane lâché, s'il perd pied nous enverrons dans-

Er le bateau. Qu'est-ce ? On rince au lavoir, danse
Fraîche, oui ! d'eau et de vent qui seule fera vol-
Er la poussière, la rouille, le tain et le fil
De minium sur la lèvre. Rire, sortir du champ,
S'écarter, un bruit de velours côtelé en poche
Ou -silence- car c'est assez retoucher le ciel

Et lui essayer des pantalons neufs ! Pauvre ciel
Les bouffées d'air vite sont nos seules drogues. Dans-
Ez poumons. Et levez des spirales rousses, poch-
Ettes de vie, surprises, machineries du vol
Et du vide où nous aimerions répandre le champ-
Agne de notre cerveau. Nous allons sur un fil

De là sans doute la cueillette, le lancement de fils
Imprévus et vivants qui découpent dans du ciel.
Une toile carrée se dresse au dessus des champs
Fenêtre de couleur inclinée sur l'air qui danse
Frêle légère mobile tenue en main, cerf vol-
Ant tiré vers soi, comme dans l'amour, dans la poche

Du vent. Poche d'enfance, cassera le fil !
Mais le plaisir est le vol sopalin jusqu'au ciel
Et la danse d'ombre en pleine terre sur les champs.

Daniel Marmié

HOLORIMES

Décompositions des compositions

DÉCEMBRE

REQUIEM

Palimpseste

DÈS MATINES QU'ON SONNE

DES MÂTINES QU'ON SONNE

Miroir

LIRÉ

RELIRE

DÉCEMBRE

Dansait puissant l'été - l'anthème et l'ancolie.
Morts ne meurent mes morts : en corromps-je ? Sont mords
Morne, me remémore; encor ronge son mors,
Dans ses puits sans Léthé, lente est Mélancolie.

Amour ira mourir aux rameaux d'Italie.
Dette n'aillent couvrir, en corps mort, leurres morts :
Des tenailles qu'ouvrir encor mord le remords
À mourir âme où rire aura maudit Thalie.

Commence Hiver. Feu ronfle en bel éclair, gemmaux.
Neige l'assaut grenu que livrent des émaux ;
L'arme, là-bas, levant haineux ses poings, male ire.

N'ai-je las, saugrenus, que livres, dés et mots,
Larmes ? L'abat le vent et ne sait point, ma lyre,
Comment six vers feront flamber les clairs gémeaux.

REQUIEM

Faux souvenirs quittés où Vertu, neuve hermine,
A remplacé ta morgue, est temps du pourpre puits :
A rang placé t'a, Morgue, étendu pour preux puis
Fosse où venir, qui t'est ouverte, une vermine.

Tait, cher dévot, rancune à trop citer la mine
Des livres racontant ta messe. Enserrés d'huis,
Délivrent, rats qu'on tente - âme est-ce en ses réduits ?
Tes chairs dévorant qu'une atrocité, là, mine.

Pourrir en l'édifice, os à Dieu... Mots dira.
Pour rire enlaidi, fils aux adieux, maudira
Qu'à testament beau neveu valeureux s'alarme

Que si peu d'or en tombe; et froide y verse enfin.
Qu'atteste amant, bonne veuve à leurre sa larme.
Que si peux... dors, en ton beffroi d'hiver sans fin.

DÈS MATINES QU'ON SONNE

Aux matines qu'on sonne allaient grelots tinter.
Belle-Ile à ses mâts ronds se dépêche d'étendre
Cent voiles. Les freux noirs menacent, geais mauvais,
La sterne lâche : embrun - j'y suis grisé - l'arrose,
Dû qu'attend goéland. Fenêtre vers la mer
Aime y voir un silène embrassé par la vague,
Et s'y trompait l'écume où tarde, écho, l'hiver...
Est-ce abri qu'aura Dieu frété pour preuve et signe ?
Car m'imposant l'Ave d'où, bleu vaisseau, montant
Orient rouge onyx m'émeut comme un cantique...
Et parmi grès, coraux et dunes, coule heur doux :
Aux matines qu'on sonne un grelot rare tinte.

DES MÂTINES CONSONNES

O mâtine consonne, allègre los teinté !
B lilas, C marron, ce D pêche — D tendre;
Sang, vois-le, l’F... Renoir mena ce G mauve et
Las ! terne, l’H en brun; J suit, grisé. Là, rose
Du K tango L en feu; n’être vert, l’amer
M ivoirin, si l’N ambre assez... Par là, vague.
Est citron P; laid Q moutarde, et qu’olive R !
S abricot radieux, frais T pourpre, V s’igne
Carmin; posant là V, W saumon tend;
Au riant roux jaune X. Même commun, qu’antique
Est parme Y... Or au Z, une couleur d’aôt;
O mâtine consonne, Ingres l’aura reteinte...

À Liliane

LIRÉ

Laisse aux neiges les vœux, redoux : blanc leur adresse
L' an neuf, aux draps qu'hiver, ce pré, ce lé couverts,
Aura prêtés. En pâtis rêvant mes champs verts,
L'an porté, fasse émoi céder faulx que Temps dresse.

Nid d'ormes, d'Ancenis redoute m'apparaisse :
Qu'en mai j'aime, ô Liré, ses cygnes à l'envers
Des cygnes s'y mirant; ou charmes, troncs par vers
Ecorcés, leur offrant, la brise, aile et caresse...

L'heure, angevin Léthé, dure - fléau si lent
Indolente a ma Loire belle, vague allant...
Chênes à beau Liré se contentent d'être ives;

Des noues, étourdissait la tendre aube et sonnait
Loriot réveillant, tôt matines, des rives
D'où bleus perçaient tes cris, doux bleu-vert sansonnet.

RELIRE

Les sonnets, je les veux redoublant leur adresse;
Lents ne faudra qu'y vers se pressent, lais qu'ouverts
Ore apprêtés en pâtiraient - vent, méchant vers
L'emporte : effacez-moi ses défauts ! Que tendresse

N'y dorme, danses n'y redoutent ma paresse !
Quand mes gémeaux lirez, ces signes allant vers
Des signes ci-mis rangs, où charme trompe Arvers,
Eh ! corsez leur eau franc... Là briser l'écart, est-ce

Leurre, enjeu vain? L'étais du reflet oscillant.
Un dol entame ? — Aloï rebelle va galant :
Chaines abolir, et ce qu'on tente d'étrives

Dénouer, tour d'icelle attendre ô bessonnette et
Lors, y aurai, veillant aux mâlines dérives,
Double, pair, cet écrit double versant : Sonnet !

Gilles Tronchet

SONNET ET VŒUX

Vue allégorique

à Stép Ma

Une forme, d'emblée, semble imposer sa force.
Au repos impossible à présent un essor
Imprime au corps posé un trop probable effort
Et s'affirme tremblant encor en telle amorce,

Où l'emblème vélocé élabore sa course,
Envol de plume vers l'abîme : un son naît, sourd;
11 balbutie, l'onde a frémi, le trouble est court
Avant de composer, uniforme, une source.

Infirmée sans recours, elle aspire à la trace :
Apaiser le courant imprécis qui déplace
Et double, redondant, l'acte de son écart. ¹¹

I

I

Inter(s)calaire

Qu'un instant serve à battre le rappel, puisqu'à tr
avers le flux des jours minuit à son rang vint
traquer du terme échu quelque carillon vain
et l'infime surcroît du temps, reliquat re

versé au calcul récurrent; rite adéquat tr
inquer, rime de verre où tremble un doigt de vin
geste qui, dans son heurt, l'écart des dates vainc
tandis que les cristaux mirent un antique âtre;

de s'adresser par suite aux absents et par lettre
on prend soin et la plume : à l'extrême l'on pèse,
unisson, les mots pour mettre en éveil, à l'aise -
zeugme -regard et ouïe, leur souhaitant de connaître

Très heureux chacun l'an survenu quatre-vingt Treize.

1 + 9 + 9 + 5

e n

s o m m e

Aromates s'évaporant : un indolent somnambulisme tenait
Nos sens en éveil lorsqu'au nouvel an-
Aphorique seuil, passage multiplié, fugitif se tint,
Basculement sommaire, minuit, juste à son rang
Attitré, saisissant le retour programmé des mots
Savoureux sur fond de lettres épelées, héros

MIXTES

Patrice Hamel

ÉMERGENCE DE LETTRES

(une lecture cognitive)

*A l'opposé du réalisme dont Patrice Hamel montre ici les deux visages, certaines œuvres fournissent à l'observateur lrd moyens de réaliser la part importante qu 'occupe la cogmtion dans la façon de les appréhender. C'est le cas des œuvres graphiques, intitulées **Répliques**, dont l'une est ici analysée par l'auteur.* _____

Tout objet appréhendé visuellement est relié à la cogmtion au point d'en dépendre. Autrement dit, le système visuel, loin de se contenter d'enregistrer ou même d'interpréter les événements externes, participe activement, selon des régularités qui lui sont spécifiques, à l'élaboration de ce que chacun voit.¹

Qu'il s'agisse de lumière projetée, d'adhésifs découpés ou de formes imprimées,² les différentes parties qui constituent l'ensemble matériel de chaque pièce que je réalise sous l'intitulé **Réplique**, permettent de déchiffrer des lettres formant des mots ou des parties de mots. Une fois réfléchies dans les miroirs situés à leur proximité, ces mêmes traces, lumineuses, adhésives ou imprimées, autorisent la lecture de mots (ou de parties de mots) différents. L'aspect sémantique issu de la réunion des parties concrètes et de leur reflet désigne une caractéristique affectant la forme même des traces ayant permis que ce sens advienne.'

Leur dépendance cognitive ne distingue pas les **Répliques*** d'autres travaux artistiques. Leur particularité provient davantage du fait qu'elles incitent le spectateur à prendre conscience de la part importante

de la cognition dans leur mode d'existence. Ainsi pouvons nous réaliser -la plupart du temps, nous avons tendance à l'oublier- que l'existence des objets visibles est toute relative.

Les deux visages du réalisme

Il est une doctrine particulièrement difficile à contrer tant elle semble répandue : elle s'appelle le réalisme. Chassez-le par la porte de la représentation, il reviendra par la fenêtre de la présentation.⁵ Que les réalistes dénoncent les pièges du leurre idéaliste (enclin à occulter les réalités) et ils tomberont dans ceux du leurre matérialiste (qui dissimule les mécanismes cognitifs).

Autrement dit, beaucoup de ceux qui contestent le premier réalisme ignorent qu'ils sont encore pris au piège du second.

Les réalistes de la représentation entretiennent, dans les produits qu'ils fabriquent ou qu'ils vénèrent, la transparence des opérations effectuées par l'intermédiaire du support utilisé. Les histoires, les messages, les sujets sont alors privilégiés et traités de façon que nous n'ayons pas à nous interroger sur les principes qui ont permis de les faire advenir. Davantage, ils tendent à faire oublier le support même de l'écriture : entraînés à être attentifs aux seuls effets sémantiques, nous cessons notamment de percevoir la typographie. Quelles que soient leurs intentions (ils dénoncent parfois, plus souvent confortent les idéologies ambiantes), les réalistes de la représentation nous transportent en d'autres lieux que celui du support dont ils se servent, en nous donnant l'impression que ces lieux existent ou pourraient exister de manière autonome -nous nous contenterions de les transcrire, alors qu'ils résultent d'agencements mentaux-, faisant de nous, sous cet angle, des dupes et non des complices.

Avec les réalistes de la présentation le problème est repoussé d'un cran. Parmi eux en effet, ceux qui essayent de mettre en évidence le médium oublient que celui-ci est lui-même le résultat d'un processus cognitif que la prégnance de la matérialité apparente peut dissimuler.

Le monde, selon leurs théories -qui demeurent souvent implicites tant elles leur paraissent évidentes-, s'offrirait d'emblée à nos yeux, sauf cas de figure particuliers qui feraient surgir nos défaillances.

En fait, ils font une excessive confiance à la perception au point de croire qu'elle ne permet qu'un décalque d'une réalité pouvant être envisagée en soi (mais de quelle façon ?). Partant, bien entendu, ils sont conduits à traquer les sensations qu'ils considèrent « illusionnistes » sur lesquelles reposent aussi bien les phénomènes qu'ils rangent parmi les

aberrations optiques que ceux composant les **objets représentés**. Mais ils ignorent qu'ils s'acharnent ainsi à critiquer l'**évolution naturelle** (que Darwin fut le premier à théoriser) ayant **conduit à mettre** en place jusqu'aux réseaux neurobiologiques. Or ces derniers participent tout autant à déterminer la réalité apparente **qui nous semble** cohérente. C'est seulement parce qu'elle est viable, **partagée par notre espèce** et que nous y sommes habitués, que la réalité **apparente peut nous** paraître exister en toute objectivité.

Dès lors que nous apprenons comment les aspects des objets relevant du visuel surviennent, *il **devient impossible** d'attribuer à la matière apparente un statut plus consistant qu 'aux objets visuels issus de la représentation*. Et l'établissement de hiérarchies selon des entères de vérité devient incohérent. Ce qui est visiblement matériel n'est pas plus réel que ce qui est visiblement immatériel, sauf en apparence.

L'attitude **opposée aux** réalistes consiste à partir des phénomènes pour établir les **degrés** de réalité apparente.

Chaque domaine suppose un mode d'approche spécifique. Chaque réalité **dépend de son mode** d'appréhension et il importe d'utiliser le plus **adéquat à une situation donnée**. Ainsi n'accède-t-on à la matière physique qu'à l'aide d'instruments capables d'enregistrer des qualités qu'ignorent les sensations produites par notre système cognitif et obéissant à des lois différentes. Les longueurs d'onde des fréquences électromagnétiques **échappent totalement** à l'appréhension du corps humain. De même, les seuils entre les couleurs qui résultent de l'interaction de ces fréquences avec notre système cognitif deviennent-ils arbitraires lorsqu'on les envisage de manière purement physique.⁶

S'il est préférable, pour aborder les productions artistiques, de tenir compte de la cognition c'est que *les produits **de l'interaction entre environnement et système cognitif** constituent bien la **base déterminante** sur laquelle s'appuient les différents objets que nous voyons*. La thèse cognitive repose notamment sur des expériences ayant permis de comprendre une partie de notre fonctionnement neurosensoriel. Elle ne se fonde pas sur les produits d'une logique qui s'abstrait de l'apport biologique en matière d'intelligence, seul à autoriser l'émergence des phénomènes et leur prise de conscience.

Présentés ou représentés, les objets qui constituent l'œuvre d'art sont avant tout des produits cognitifs.

La cognition apparente

À travers les **Répliques**, je m'efforce donc de mettre en scène les enjeux de la cognition. Si je fais en sorte que le spectateur réalise qu'il est en partie responsable de l'élaboration des sensations visuelles qui lui apparaissent, mais également de celles, virtuelles, auxquelles les premières s'articulent parfois, c'est pour l'inciter à différencier les strates constitutives d'un même objet sensoriel. Ainsi est-il davantage capable de se trouver en position de maîtrise vis-à-vis du résultat des opérations mentales qu'il est invité à effectuer. Dès lors, il risque moins d'être victime de certaines manipulations que ne manquent pas de rechercher ceux qui élaborent leurs œuvres en faisant en sorte de diriger les attitudes cognitives de manière qu'elles demeurent inconscientes.

Les **Répliques** rendent possible la reconstitution des systèmes qui les génèrent. En fournissant leurs propres clés d'appréhension elles ne supposent pas de modes d'emploi externes.

Un « art cognitif » en découle (il concerne aussi bien certaines œuvres de plusieurs plasticiens qu'il n'est pas impossible de recenser). Il aide à faire saisir comment nous discriminons les modes de constitution des objets visuels, dès lors que nous réfléchissons sur la nature des éléments qui participent à leur appréhension. Je parle ici de ce qui nous semble distinguer les modes de constitution apparents dont nous sommes conscients, une fois les objets appréhendés, et non de ce qui se passe pendant les étapes non conscientes qui ont conduit à produire ces objets.

De nombreux objets artistiques se prêtent à des lectures multiples sans véritablement pouvoir leur résister. Mais le fait qu'un objet ne parvienne pas à contrer une lecture ne suffit pas à la légitimer. En revanche les pièces elles-mêmes fournissent plus rarement leur mode de lecture, celui qu'elles ont privilégié et où réside leur intérêt. C'est le cas des œuvres d'art cognitif qui s'opposent ainsi aux cryptages favorisant les références implicites. Elles résistent non moins aux projections subjectives et aux délires interprétatifs puisqu'elles guident l'attention sur les opérations qui justifient leur mode d'apparition spécifique.

L'art cognitif des **Répliques** nous encourage en l'occurrence à nous concentrer sur ce qui nous permet de concevoir (c'est-à-dire tout à la fois comprendre et inventer) les lettres de l'alphabet lorsqu'elles sont agencées pour former des mots.

Les conditions d'apparition de **la lettre**

On l'aura compris, si les **Répliques** s'apparentent plus aux arts plastiques qu'aux oeuvres de littérature, ce n'est pas tant qu'elles mettent peu de mots à contribution, que parce qu'avec elles il est plutôt question de s'arrêter sur les mécanismes qui font advenir le signifiant visuel que constituent les lettres. Or la littérature part de la lettre constituée et ne s'interroge guère sur les conditions de son apparition

Une lettre est seulement caractérisée par sa forme; tous les autres aspects (taille, couleur, matière, etc.) importent peu à son identité. Mais, comme pour la plupart des objets que l'on range dans une même catégorie formelle, une lettre n'est pas identifiable grâce à une morphologie immuable.

Chaque lettre d'un alphabet constitue un paradigme regroupant un ensemble limité (variable selon les lettres) de formes distinctes, auxquelles nous attribuons néanmoins le même nom. Nous constatons avec 1 A. a, a », « D, d » et « G, g, g », par exemple, que le rapprochement entre les occurrences de chaque groupe provient de la culture : ainsi « d » et « a » se ressemblent plus que « a » et « a » (cela n'est pas propre au seul alphabet latin, l'alphabet grec, entre autres, réserve des surprises aussi grandes si l'on compare les capitales et les bas de casse standard : « ü » et « il », « ^ » et « Z », « a » et « Z », notamment). De plus, ces formes différentes correspondant à une même lettre peuvent être variées à l'infini et ces variations ne s'établissent pas selon des nonnes préétablies logiquement mais en fonction de critères dictés par des principes cognitifs (où le contexte linguistique et le style typographique peuvent jouer un rôle important).

Une lettre n'est donc pas un donné dont la matérialité est entièrement définie. De plus son identité ne repose pas sur l'ensemble de ses caractéristiques apparemment consistantes car tous ses éléments perçus n'ont pas le même poids dans l'évaluation de son appartenance à telle ou telle classe (certaines parties de lettre sont considérées parfois comme des ajouts décoratifs).

Avec les *Répliques* nous prenons conscience que nous sommes susceptibles de considérer comme membres d'un ensemble représentant la même lettre, des structures qui n'ont jamais été vues auparavant, car à chaque fois que nous repérons une lettre nous organisons la perception en retenant seulement certains des éléments perçus et en complétant mentalement ce qui nous semble manquer.

Les *Répliques*, en effet, ne se réduisent pas à ce qui est réellement présent. En elles, toute une part existe uniquement grâce à l'observateur, non à partir de sa propre subjectivité mais à partir des opérations cognitives intersubjectives, c'est-à-dire communes à tous.

Davantage, la même image, réfléchie par un miroir, peut changer de signification : certains traits qui étaient insignifiants dans l'endroit deviennent signifiants dans le revers et réciproquement (cf. la *Réplique* N°5).

De manière plus générale, les *Répliques* parviennent à nous rendre conscients qu'une œuvre, loin de se limiter à sa matérialité, dépend des opérations mentales que nous effectuons pour inventer la réalité apparente et imaginer les éléments qui en découlent.

Les *Répliques* proposent ainsi une critique de l'objectivité sans pour autant favoriser la subjectivité, bien au contraire.

Répliques au réalisme

Les *Répliques* s'opposent par conséquent au second réalisme, celui de la présentation, et cette opposition s'effectue en nous faisant prendre conscience de deux mécanismes : celui qui institue ce que j'ai appelé la *conformation*, celui qui favorise les *virtualités*.

Je considère que l'aspect d'un objet est perçu dès lors qu'il nous apparaît réel, c'est-à-dire lorsque son existence nous semble confirmée par nos sens. Je définis la conformation comme l'opération qui permet de concevoir un objet dont les aspects sont conformes à ceux de l'objet que nous percevons simultanément⁷ (cette compréhension ne passant pas nécessairement par les mots). Elle s'oppose ainsi à la représentation qui permet de concevoir une entité non conforme, sur au moins l'un de ses aspects, à l'objet perçu simultanément (ainsi un cube est-il représenté sur une toile parce que le volume que nous lui attribuons s'oppose au plan perçu simultanément).

Loin de se contenter de retenir indifféremment les éléments perçus, la conformation fonctionne par spécification, structuration et sélection du perceptuel.

Une tache d'encre peut devenir une lettre parce que la conformation spécifie les sensations perceptuelles qui la font apparaître. Ainsi, grâce au contexte, les deux formes rectangulaires qui composent la première trace graphique de la *Réplique* N° 5, sont-elles privilégiées au détriment des autres aspects de cette même trace (la couleur, la matière

notamment) et l'organisation globale de ces formes permet-elle de lire un « T ».

Davantage, en structurant les sensations perceptuelles, la conformation nous fait conserver la totalité de certains aspects ou au contraire choisir certaines parties pour en abandonner d'autres.

Ainsi, en réduisant à une sorte d'empatement l'extrémité inférieure courbe de la troisième entité de la partie imprimée (*Réplique N°5*), peut-on discerner un « R », et, dans la partie réfléchie par le miroir, en sélectionnant dans son entier cette même courbe, peut-on accéder au « S ».

Mais les lettres des *Répliques* sont également constituées d'éléments virtualisés qui provoquent des représentations.

Par exemple, la réunion des deuxième et troisième entités graphiques de la *Réplique N° 5*, qui permet de produire un « R », est virtuelle, tandis que la partie réfléchie de ces deux entités laisse seulement actualiser deux lettres distinctes (« S » et « I »). De même, la courbe de la quatrième entité, parce qu'on imagine son prolongement, permet d'envisager un « O ».

Les lettres y sont donc en partie le produit de notre imagination. De plus, dans d'autres *Répliques*, nous pouvons compléter différemment les traits manquants à partir de mêmes traces. Le résultat de notre lecture, au stade même de la lettre, relève donc souvent de la fiction.

Elle s'établit facilement à partir d'un objet dont certaines caractéristiques font défaut, pourvu que l'on parvienne à jouer avec notre cognition.

Dès lors, le spectateur est fictionnalisé par son regard puisqu'il se trouve en position de voir ce qui n'existe pas.

Le sens que ces conformations et virtualités fait advenir s'oppose en outre au premier réalisme, celui de la représentation, en raison des mécanismes autoréflexifs auxquels le sens défère.

En effet, lorsque le sens advient, l'autoréflexion dissuade le spectateur de s'évader du lieu de la lecture et le renvoie à l'objet de l'investigation visuelle (ainsi la symétrie, la réversibilité, sont-elles formulées afin de faire réaliser quelles opérations sont responsables des productions de lettres participant à l'élaboration des mots employés).

En associant le travail formel sur les lettres à l'autoréflexion que les mots constitués par ces lettres induisent, les *Répliques* réalisent une

telle intrication de la forme et du contenu qu'ils semblent dépendre réciproquement l'un de l'autre.

Ainsi, le **transit** que constitue le passage à travers le miroir est-il possible en raison de la symétrie graphique des traces et de leur reflet. Cette symétrie permet qu'un mot se constitue de part et d'autre du miroir et donne accès au sens qui désigne le transit effectué.

Loin de vouloir manipuler ou même simplement déniaiser le spectateur, les tenants de l'art cognitif parient sur son intelligence en supposant qu'il prendra plaisir à être tenu responsable de ce qu'il comprend.

NOTES

¹ Pour plus de détails on se reportera à Francisco Varela, Evan Thompson, Eleanor Rosch, *L'inscription corporelle de l'esprit*, Seuil, 1993.

² C'est le cas de la *Réplique N° 5* dont la partie imprimée est présentée dans ces pages.

³ Une analyse de *Répliques* est proposée dans « L'art cognitif de Patrice Hamel » par Ghislain Mollet-Viéville in *Art Présence N° 20*, 1996, p. 2.

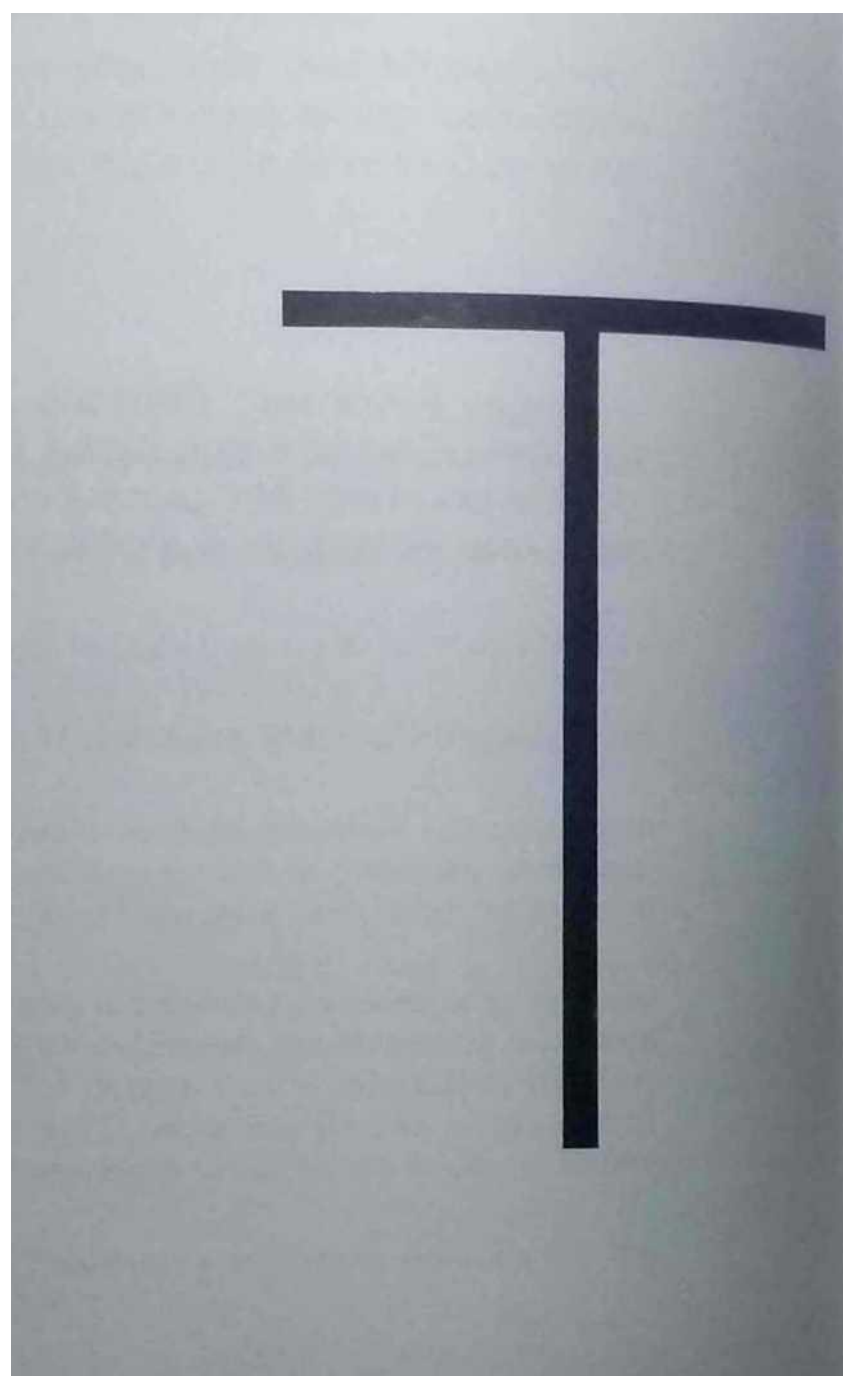
⁴ Ces pièces sont exposées par la Galerie Anton Weller (à Paris) dirigée par Isabelle Suret.

⁵ La présentation concerne les objets de la réalité immédiate, la représentation des objets absents de la réalité immédiate. Il est possible de représenter des abstractions, des objets imaginaires, des objets présents en d'autres lieux ou ayant été présentés auparavant.

⁶ Davantage, il existe une spécification mutuelle de l'organisme et de l'environnement. Elle empêche de penser que les événements appréhendables préexistent toujours à notre comportement cognitif. A ce sujet, il est recommandé de lire *L'inscription corporelle de l'esprit*, op. cit., p. 273 notamment. Pour les mêmes raisons, on pourra lire Stephen Jay Gould, « Le principe du Grand Sceau » in *Comme les huit doigts de la main*, Seuil, 1996.

⁷ Cf. Patrice Hamel, « Éloge de l'apparence » in *Cahiers marxistes N° 194*, Bruxelles, 1994, p. 131.

**Pages suivantes: *Réplique N° 5*, Patrice Hamel, 1996
(courtesy Galerie Anton Weller, Paris). Le bord droit de cette
double page doit être placé perpendiculairement à un miroir
pour que le mot ici à moitié imprimé, se laisse lire.**



IRON

Guy Lelong

ÉCRIT PAR SON SUPPORT

(sur l'exemple de l'installation Un plan tramé)

Comment, d'un texte, passer aux trois dimensions dans l'espace? Ou plutôt, comment passer d'un espace au caractère bidimensionnel du texte? Tel va-et-vient, qui reprend à son compte certains principes des productions plastiques in situ, est au cœur de la composition dont Guy Lelong donne lui-même les modèles, les modes d'emploi, les difficultés, mais aussi les implications formelles et perceptuelles. —

Lorsque Mallarmé imagine de disperser dans la page le texte d'*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*,¹ il cesse de la considérer comme un simple lieu d'accueil de l'écriture pour la penser au contraire comme un lieu générateur de fiction.

Ainsi, la « voile alternative [...] d'un bâtiment penché de l'un ou l'autre bord », qui apparaît au début du poème, correspond-elle au mouvement de la page en train d'être tournée, et la constellation finale à l'ensemble des mots qui s'y dispersent.

Si la prise en compte de cette dimension du livre tend à élargir le champ littéraire à de nouveaux aspects graphiques et visuels, ce déplacement montre surtout que *le lieu d'accueil d'une œuvre est susceptible d'être intégré à l'œuvre elle-même* et que, partant, la limite ordinairement instituée entre celle-ci et le lieu de sa présentation peut être remise en cause. L'on connaît la fortune que ce geste a eu, au XX^e siècle, notamment dans le domaine des arts plastiques, au point qu'il n'est pas

impossible de voir, dans les « colonnes » de Daniel Buren, déduites de la cour du Palais-Royal qui les accueille, une retombée lointaine de cette problématique mallarméenne.²

Mais en montrant qu'un écrit peut être relié à son contexte paginal, le *Coup de dés* permet paradoxalement de comprendre qu'il *peut en être également disjoint*.

En effet, la relation ainsi instaurée entre un écrit *et* son contexte est susceptible de se voir déclinée selon tout site capable d'accueillir un texte, qu'il soit visuel, plastique, sonore, scénique ou autre. Dès lors, le champ littéraire, aujourd'hui majoritairement déterminé par le contexte du livre, apparaît seulement former la région d'un ensemble plus vaste, correspondant à l'intégration de contextes autres que le livre et qui, traités à la façon de la page du *Coup de dés*, attendent à leur tour de générer autant d'écritures singulières.

Ces écritures, produites à partir des contextes où elles prennent place, et que j'appellerai pour cette raison *contextuelles*, permettent de repenser les relations qu'un texte peut entretenir avec les domaines susceptibles de lui être joints, tels que l'image, la musique ou la scène. Elles incitent en effet à considérer ces derniers non plus comme des genres prédéfinis, mais comme les contextes audio-visuels ou spatiaux, vis-à-vis desquels l'écriture pourra venir se disposer. C'est fort de ce principe que j'ai élaboré un certain nombre de textes destinés à des espaces visuels, sonores ou scéniques. Comme j'ai rendu compte ailleurs de ceux que j'ai réalisés dans le cadre de spectacles musicaux,³ je me propose ici de plutôt présenter un exemple plastique d'une telle écriture contextuelle.¹

1. Un volume générateur

L'installation intitulée *Un plan tramé*, dont j'ai conçu les aspects plastiques et textuels, se présente sous la forme d'un volume géométrique destiné à prendre place dans tout lieu expositionnel susceptible de l'accueillir.⁴ Ce volume se compose de trois parois verticales de même dimension et d'une quatrième, annexe, située dans le prolongement de la paroi manquante et se raccordant au lieu d'accueil lui-même (voir figure 1). Les trois parois principales, de couleur blanche et d'une largeur égale au double de leur hauteur (environ 4 mètres sur 2), se joignent à angle droit afin de délimiter un demi-cube que le matériau noir et brillant du sol devra réfléchir.

De minces panneaux quadrangulaires, très allongés, sur lesquels du texte est inscrit, sont disposés à hauteur des yeux sur toute la largeur

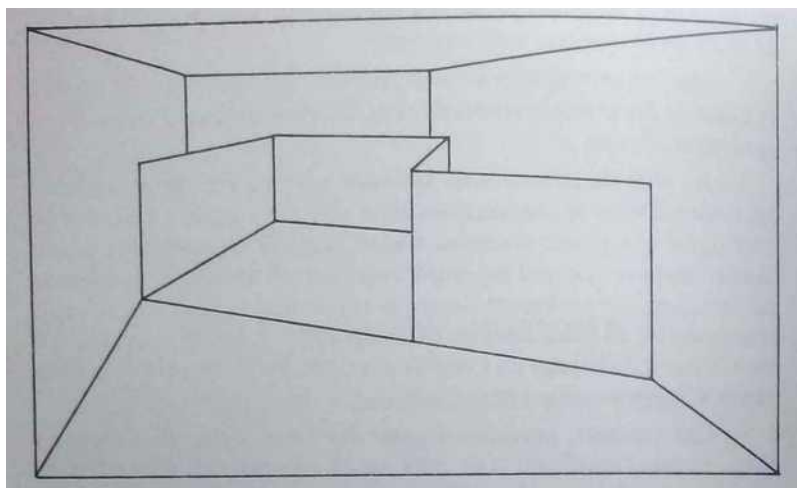


Figure 1 — Principe d'implantation du volume général dans donné

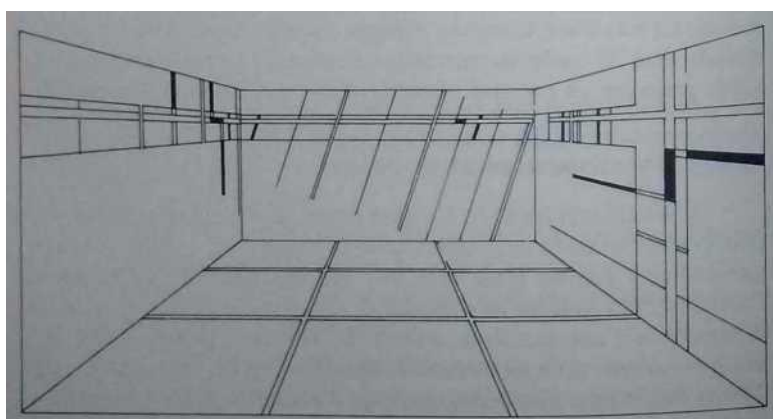


Figure 2 — Configuration du demi-cube inférieur

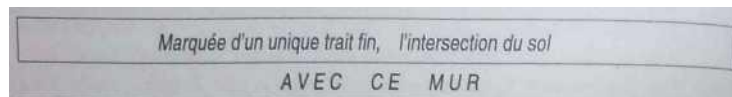
des trois murs de ce demi-cube (voir figure 2). Chacun de ces murs porte ainsi trois plages d'écriture, placées côte à côte et s'enchaînant les unes aux autres. Les lettres du texte, ainsi que les panneaux sur lesquels elles sont inscrites, sont colorées selon trois gammes distinctes : blanc, gris, noir pour le mur 1, blanc, rouge, noir pour le mur 2, blanc, jaune, bleu pour le mur 3. La distribution de ces couleurs divise verticalement chaque plage d'écriture en deux blocs, légèrement espacés l'un de l'autre, et ces césures chromatiques correspondent à une structure générale de l'installation. Ce principe distributif est toutefois légèrement modifié avec le troisième mur dont le dessin plus complexe ne permet d'intégrer que deux plages effectives d'écriture, la première étant, comme on verra, réduite à un seul mot.

Les panneaux, sur lesquels le texte est inscrit, sont en outre soumis à des interventions plastiques, disposées verticalement pour les murs 1 et 3, et obliquement pour le mur 2. Ces interventions, qui consistent en des pliages, des bandes de couleur et des coupes, effectués à même le support de l'écrit, modifient certains des mots qu'elles interceptent et sont prolongées par des traits dessinés sur chacun des trois murs (voir figure 2). Mais comme ces pliages, ces bandes et ces coupes ne peuvent être reproduits dans le cadre de cette revue, ils seront ici seulement considérés à l'échelle du contexte visuel global qu'ils forment et non par rapport aux opérations précises qu'ils provoquent sur les mots.

Le texte du premier mur -qui est autodescriptif- se contente d'énon-

cer ses propres règles et de faire assister à l'entrée progressive des traits qui prolongent les interventions plastiques, effectuées à même son support. Disposé selon des italiques correspondant à l'inclinaison du dessin qui raye sa surface, le texte du deuxième mur se transforme progressivement en fiction. Sa première plage fait ainsi apparaître une place bordée de bâtiments sur trois de ses côtés, et d'un mince parapet vitré sur le quatrième. Le texte précise que ces bâtiments sont en cours de construction et que celui du fond se réduit même à un mur de façade. Ce mur coïncide évidemment avec celui de l'installation où il est décrit et la brève fiction qu'il amorce se poursuit ainsi, au fur et à mesure des diverses plages d'écriture, toujours placées à la même hauteur du volume *qm* les accueille :

[mur 2, plage 2]



*est en outre dissimulée par un rassemblement d'individus
qui, scandant des slogans anciens, prétendent renverser
et ses irrégularités. Puis la place étant prise par les forces
de l'ordre, ils en gagnent le fond et passent la façade au*

[mur 2, plage 3]

*où sa base bascule ouvertement. Fort du développement narratif
que ce mur*

~ 'ILLUSTRE' ~

*et du coup résolu à dévoiler mes traits, j'entre alors dans
cette histoire
et me vois aussitôt pris pour l'auteur du plan à l'instant tramé*

[mur 3, plage 1]

EXPOSE

[mur 3, page 2]

à ma vue ne me permet pas de me représenter l'endroit où j'ai

EN FIN DE COMPTE	
réapparu. Trop flou pour que je puisse	lui superposer le moindre trait connu,
l'endroit me battrait même tout passage si	l'impression par ailleurs éprouvée d'un dé-
doublement ne tendait à laisser	émerger l'idée d'un paysage
littéralement	symétrique.

[mur 3, page 3]

Au point qu'ainsi figée en deçà de	
S O N PROPRIÉTÉ	
dévoilement, l'image s'adjoint	une rumeur discontinue dont
le rythme égal à un lent	mouvement de vagues
ajuste mon champ	visuel aux lignes
irrégulières d'une plage en	effet dédoublée par son

R
E
N
V
E
R
S
E
M
E
N
T

Bien que ces plages d'écriture soient ainsi présentées dans une réduction qui les prive notamment des pliages, des bandes et des coupes qui affectent leur support et interceptent plusieurs de leurs mots,⁵ il n'est pas trop difficile de se représenter le volume plastique où elles s'inscrivent et qui apparaît, dès lors, générer leur sens. En effet :

- l'espace délimité par les trois murs de l'installation détermine celui de la place bordée de bâtiments sur trois de ses côtés,

- les spectateurs censés se trouver à l'intérieur de cet espace expositionnel entraînent l'apparition des individus qui manifestent dans cette même place,

- le dessin, tout en obliques, qui raye le deuxième mur produit le basculement de la façade qui permet aux manifestants d'échapper aux forces de l'ordre,

- le grand nombre de marques graphiques qui interceptent la plage 3 du même mur (voir figure 2) provoque l'intervention d'un narrateur *dévoilant ses traits* pour devenir personnage,

- le dessin en forme de baïonnette qui permet de raccorder deux des pliages décalés qui affectent le support du texte en cet endroit, et dont la trace apparaît aussi sur les deux autres murs (voir figure 2), engendre l'arme entr'aperçue, qui conduit le personnage à rejoindre le parapet vitré de la place,

- la mise en italiques du texte implique que le personnage *s'incline* par-dessus ce même parapet,

- les symétries visuelles que présentent les plages 2 et 3 du troisième mur causent l'impression que le personnage éprouve après sa chute de se trouver face à un paysage symétrique,

- enfin, et bien que les couleurs primaires des lettres et des fonds aient été déterminées indépendamment de la fiction, elles ont été retenues parce que le rouge du mur 2 paraît, dans ces conditions, susciter la violence de la scène qui s'y déroule, tandis que le jaune et le bleu du mur 3 deviennent responsables du sable et de l'eau qui constituent le décor de la scène finale.

Bref, cette histoire singulière est tout autant celle du demi-cube plastique où elle se déroule que celle du personnage-narrateur parvenant à échapper aux forces de l'ordre. La relation contextuelle, ainsi établie entre ce récit et le lieu de son exposition, me semble en tout cas suffisamment prégnante pour pouvoir être repérée dans son lieu à première lecture. En revanche, les symétries visuelles que présentent les plages de

texte du troisième mur participent d'une régulation plus complexe, qui ne peut, elle, être appréhendée qu'à la relecture.

2. L'accès aux règles

Ainsi le lecteur n'a-t-il peut-être pas remarqué que les blocs, qui divisent les plages d'écriture du mur 2, correspondent à des métriques syllabiques distinctes. L'on sait en effet que ces régularités n'accèdent à la perception que si leurs découpes sont effectivement prises en compte par la lecture et si les « e » muets devant consonnes ne sont par exemple pas élidés.⁶ Alors lus de cette manière et redispuestos selon la mise en page des vers traditionnels, la plage centrale et le premier segment de la plage suivante :

Marquée d'un unique trait fia
l'inteisection du sol / avec ce mur
est en outre dissimulé
par un rassemblement / d'individus
qui scandant des slogans anciens
prétendent renverser / l'ordre établi
et ses irrégularités.
Puis ta place étant pri / se par les forces
de l'ordre, ils en gagnent le fond
et passent ta façade / au moment même
où sa base bascule / ouvertement,

font entendre, sous les slogans scandés par les manifestants, une alternance d'octosyllabes et de décasyllabes (découpés 6-4), que l'intervention des forces de l'ordre parvient toutefois à malmener, en raison du rejet auquel elle donne lieu. Si cet enchaînement bimétrique 8 / 6-4 exige, pour être entendu, plus d'attention que la répétition d'un mètre unique,⁷ la consécution des deux derniers 6-4 est, en revanche, perceptible d'emblée. Elle doit aider le lecteur à repérer que la plage 3 du même mur raccorde en fait un bloc 6-4 avec un bloc irrégulier (c'est-à-dire non métrique)⁸:

où sa base bascule / ouvertement.

Fort du développement narratif que ce mu

ILLUSTRE

et du coup résolu / à dévoiler
et me vois aussitôt / pris pour l'auteur
Mais à la première arme / entr'aperçue,
place, en enjambe la / partie de verre

mes trafe j'entre alors dans cette histoire
du plan à l'instant tramé conte l'atte
je m'ndne sur le parapet vitré de la
et saute La lueur que la suite du iéc9.

Quoique contrariée par la présence d'au moins un alexandrin formé à la jonction de ces deux blocs (et du coup résolu / à dévoiler mes traits), la reconnaissance de ces 6-4, alternant avec des segments de phrase irréguliers, permet en tout cas de comprendre que le personnage de cette histoire, quand il enjambe la partie de verre du parapet contre lequel il est acculé, passe simultanément d'une partie de vers à une partie de prose.

Cette insertion de « vers dans la prose »⁹ est également à l'œuvre dans la première plage du même mur qui raccorde, elle, un bloc irrégulier à un bloc constitué d'octosyllabes. Autrement dit, les six blocs de ce mur peuvent être regroupés selon trois paires, caractérisées par les réglages qui affectent le nombre de leurs syllabes par ligne (8, 6-4 ou un chiffre irrégulier), et réparties de telle manière que l'une seulement des trois plages d'écriture formées par ces blocs est entièrement régulière, c'est-à-dire métrique (8 / 6-4). Le texte de ce mur soumet donc l'enchaînement de ses syllabes à deux relations d'équivalence : l'une, qui porte sur des blocs que rapproche le nombre de syllabes affecté à chacun de leurs segments, est **horizontale** parce que ces blocs sont tous situés à une même hauteur du mur; l'autre, qui porte sur des lignes constituées chacune de la même suite de syllabes, est **verticale** parce que ces lignes sont placées les unes au-dessous des autres.

Deux mesures favorisent le repérage de ces règles. La première les souligne : la distribution chromatique des lettres et des fonds où elles s'inscrivent redouble en effet la relation d'équivalence horizontale établie entre les blocs métriquement semblables. La seconde les annonce : le lecteur est en effet préparé à éventuellement rechercher un réglage de ce type, car le texte du premier mur, qui se contente d'énoncer ses propres règles, en fait déjà explicitement l'objet. Il suffit de lire sa deuxième plage :

Au point que la seconde plage du mur initial de ce volume

I N S T A L L A N T

l'égalité de ses segments	(ou intégrant par ligne un nombre
approchant de caractères)	régularise à travers cette métrique
le champ visuel d'un texte	peu à peu élargi et développé par
l'entrée de traits verticaux	Or de telles marques graphiques

pour voir qu'une relation d'équivalence verticale, établie **entre des** lignes placées les unes au-dessous des autres, porte sur des enchaînements de lettres, puisque les assemblages de deux segments, qui composent les différentes lignes de cette plage régulière, doivent **leur** égalité de longueur à l'enchaînement typographique de leurs **lettres**. Il suffirait ensuite de noter les correspondances syntaxiques que **présentent** entre eux, sur l'ensemble de leurs segments situés à une **même** hauteur, les différents blocs de ce mur, comme le montrent **d'abord les deux** blocs initiaux des pages 1 et 2 :

Au point que le volume	Au point que la seconde
le seul de cet écrit.	l'égalité de ses segments
équivalents par la couleur	approchant de caractères)
des distributions similaires de mots.	le champ visuel d'un texte
entretient avec les deux suivantes,	l'entrée de traits verticaux

pour comprendre qu'une relation d'équivalence horizontale, regroupant

par paires les blocs de ce mur, porte sur des enchaînements de mots.

La mise à jour de ces relations d'équivalence établies sur des enchaînements de mots, de syllabes ou de lettres invite à considérer sous cet aspect les symétries visuelles de blocs, remarquées précédemment sur

les pages 2 et 3 du troisième mur. Car ces symétries, dont l'effet se perçoit d'emblée, peuvent être maintenant envisagées comme des relations d'équivalence horizontales appliquées à des enchaînements de lettres. Il est alors logique de se demander si ce mur contient, comme les deux précédents, une plage de régularité due à une relation d'équivalence

verticale établie sur l'ensemble de ses lignes et, dans ce cas, sur quel aspect du texte porte cette éventuelle relation.

Or cette hypothèse permet de repérer qu'une fois passée sa formule introductive qui évoque le tout début du mur initial (Au point qu'ainsi), la page 3 de ce mur fait se succéder plusieurs fois le même module syntaxique composé d'un premier élément réduit à un seul mot (alternativement adjectif ou verbe), d'un second combinant principale-

(Au point qu'ainsi)	(1) figée (2) en deçà de
SON	PROPRE
dévoilement, (3) l'image (1) s'adjant	(2) une tumeur c/o continue (3) dort
le rylhme (1) égal (2) à un lent	mouvement (3) de vagues
(1) ajuste Ÿ mon champ	visuel (3) aux lignes
(1) irrégulières (2) d'une plage (en	effet) dédoublée (3) par son renversement

Mais comme ces modules syntaxiques, constitués de trois éléments, ne se disposent que progressivement les uns au-dessous des autres (la ligne qui raccorde leurs débuts forme même une diagonale exacte), la relation d'équivalence, que ces enchaînements de mots laissent lire sous le rythme égal des vagues qui commencent à déferler, ne se verticalise complètement qu'avec ses deux dernières occurrences, seules à vraiment correspondre aux découpes des lignes du texte. Cette relation d'équivalence verticale, portant sur des enchaînements de mots placés les uns au-dessous des autres, apparaît donc d'abord en deçà de son propre dévoilement, à cause des décalages et exceptions qui troublent son accès.

L'ensemble de cette installation est ainsi soumise à des relations d'équivalence horizontales et verticales. Les relations d'équivalence horizontales, regroupant par paires les différents blocs de texte, sont successivement établies, suivant les murs où elles opèrent, sur des enchaînements de mots (mur 1), de syllabes (mur 2) et de lettres (mur 3). À l'inverse, les relations d'équivalence verticales, qui déterminent sur chaque mur une plage de régularité textuelle, portent successivement sur des enchaînements de lettres (mur 1), de syllabes (mur 2) puis de mots (mur 3). Il s'ensuit que, du mur 1 au mur 3, les relations d'équivalence sur les enchaînements de lettres passent de la verticale à l'horizontale, tandis que les relations d'équivalence sur les enchaînements de mots, plus difficiles à déceler, effectuent le mouvement inverse, de l'horizontale à la verticale. Ou, si l'on préfère, du mur 1 au mur 3, les horizontales s'échangent doublement avec les verticales, et ce renversement géométrique provoque évidemment le basculement plastique et fictionnel que réalise le mur central d'*Un plan tramé* (voir figure 2). Aussi la chute du personnage, intervenant à la jonction des murs 2 et 3, tient-elle moins, finalement, à son saut présumé par-dessus le parapet vitré de la place qu'à ce basculement de l'espace textuel. De même, si le renversement de l'ordre établi, auquel appelaient les manifestants, échoue fictionnellement avec l'intervention des forces de l'ordre, il s'accomplit formellement dans l'installation elle-même, puisque sa fin renverse son début.

2. Implications

Ce jeu d'équivalences réglées n'est pas sans enseignement sur les aspects formels du texte et leur réception par le lecteur.

D'un point de vue formel, le texte d'*Un plan tramé* peut se comprendre comme une tentative d'élargissement des régularités métriques à

d'autres unités que la syllabe, à **savoir la lettre et le mot** Bien que les procédures ainsi mises en **place soient fort** différentes dans leurs applications (les enchaînements « **métriques** » de lettres relèvent de la justification typographique, les **enchaînements** « métriques » de mots sont des homosyntaxismes), il **n'en reste pas** moins que la métrique traditionnelle est ici intégrée dans **un ensemble** d'équivalences qui relativise son réemploi. En d'autres **termes, il ne s'agit** nullement ici de prôner un simple retour aux formes **anciennes de** la versification, mais plutôt de réexploiter certaines de ses **opérations** au sein de formes nouvelles. A l'opposé des formes stables **de la** versification classique, les passages de métrique syllabique **ici proposés ont** été conçus par rapport à une forme générale changeante, **caractérisée** par la façon dont un état textuel donné semble émerger **d'un** autre ou vient l'interrompre.¹⁰ Ainsi, le fait que les régularités **syllabiques** du deuxième mur sont d'abord mêlées à des fragments non **métriques avant** de s'imposer à part entière, peut procurer l'impression **d'une sensation** métrique émergeant de la prose. Et comme la **sensation d'un** tel « seuil métrique **1** dépend des capacités perceptives du **lecteur, il est** susceptible de se produire en des moments différents de la **ligne d'écriture.**"

Du point de vue de leur éventuelle réception par un lecteur, les règles du texte *d'Un plan tramé* mettent en jeu trois modalités d'appréhension fort distinctes : la perception visuelle,¹² la représentation métrique et l'analyse grammaticale, correspondant respectivement aux réglages effectués sur des enchaînements de lettres, de syllabes ou de mots. Sans vouloir tirer des lois générales de ces trois modalités d'appréhension, je préciserai toutefois que les symétries visuelles entre blocs de texte sont d'autant mieux remarquées que leurs mises en page en « drapeau » composent des figures fortement prégnantes, qu'une régularité métrique est saisie sitôt que le lecteur en possède une représentation mentale convenable, que les homosyntaxismes, enfin, sont mieux repérables lorsqu'ils tendent vers l'égalité, notamment en ce qui concerne leurs articulateurs (conjonctions et prépositions). Ces distinctions montrent en tout cas que le texte *d'Un plan tramé* intègre des niveaux de lecture qui diffèrent dans le principe même de leur appréhension. Si l'inscription contextuelle du récit et l'ensemble des réglages visuels de l'écrit doivent pouvoir être repérés à première lecture, certaines subtilités métriques risquent de passer d'abord inaperçues et rien n'assure que le lecteur discerne les régularités syntaxiques les plus enfouies. Rien n'assure qu'il doive d'ailleurs le faire, même si le texte contient **a priori** suffisamment d'indices pour qu'il puisse y parvenir. Mais s'il se lançait dans une telle enquête, il remarquerait, comme on a vu, que le repérage de toute règle nouvelle

informe toujours le sens du récit qu'elle apparaît avoir en fait généré. Ainsi le repérage des passages métriques du deuxième mur donne un sens nouveau tant aux slogans des manifestants qu'au parapet vitré de la place, la répétition finale d'un même module syntaxique explique le déferlement des vagues avec lequel s'achève le récit, le renversement formel, que le troisième mur opère par rapport au premier, permet de comprendre aussi bien le basculement de la façade centrale que la chute du personnage intervenant immédiatement après...¹³ Bref, les épisodes et rebondissements de ce récit linéaire sont déterminés, non seulement par leur inscription contextuelle, mais encore par cette forme évolutive, établie de façon autonome par rapport au sens. Et si le principe de l'écriture contextuelle a pour effet de transgresser les limites ordinairement imparties à l'exercice de la littérature, les écritures réglées ont, elles, pour intérêt de redistribuer selon leurs formes explicites les éléments du « réel » auxquels elles se réfèrent et, partant, d'en offrir des représentations ne correspondant pas à celles communément admises.

Nul doute que l'aptitude de ces formes à exercer un effet sur le sens, se tienne à l'opposé de ce qu'il est aujourd'hui convenu d'appeler, à tort ou à raison, le « formalisme ».

NOTES

1 Stéphane Mallarmé, « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard » in *Œuvres complètes*, éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 452-477. L'édition à mes yeux la plus exacte du *Coup de dés* est celle qu'a publiée Mitsou Ronat chez Change errant/d'atelier, 1980.

2 Je me permets de renvoyer à l'analyse que j'ai donnée de cette œuvre. Guy Lelong, « Les penchants de la lecture » in *Des relations édifiantes*, Les Impressions Nouvelles, 1992. Cette analyse a été reprise dans *Daniel Buren au Palais-Royal*, Art Edition / CNAP, 1993.

3 Guy Lelong, « Le stade de l'intégration » in *Cahiers de l'ircam, Recherche et musique n°6, Musique: texte*, 1994. « Musique du récit » in *Musique, affects et narrativité*, à paraître en 1997 dans la Revue d'esthétique, éditions J.-M. Place.

4 Un extrait d'une première version de ce travail a été publié dans le numéro 9 de la revue *Conséquences* en 1986. Mais peu satisfait des complications excessives auxquelles j'étais parvenu, j'ai simplifié le dispositif plastique et textuel et récrit l'ensemble entre 1992 et 1994. J'envisage également une version livre dont une variante du début est parue en 1990, sous le titre « Mise au point », dans *Contrebandes*, numéro spécial 13-14 de *Conséquences* consacré à la bande dessinée.

5 Un pliage vertical intercepte par exemple le **mot** « **superposer** » [mur 3, plage 2, bloc 2] de telle façon que deux plis inverses **l'un de l'autre** encadrent les deux lettres médianes « er » et laissent donc lire aussi **bien** « **superposer** » que « supposer ». L'opération joue évidemment avec le sens **de la phrase** . «* Trop flou pour que je puisse lui sup(er)poser le moindre trait **connu**, **l'endroit** me barrerait même **tout** passage, etc. ».

6 Dans le passage qui suit, je me réfère à l'approche « psychométrique » développée par Benoît de Comulier dans deux de **ses** ouvrages : ***Théorie du vers*** [Rimbaud, Verlaine, Mallarmé] Editions du Seuil, collection « Travaux linguistiques ». 1982, et ***Art poétique (notions et problèmes de métrique)***, Presses universitaires de Lyon, collection IUFM, 1995.

7 Des alternances d'octosyllabes et de décasyllabes (4-6) se Usent dans ***Le Chat*** de Baudelaire :

Lorsque mes doigts caressent à loisir
Ta tête et ton dos élastique.
Et que ma main s'enivre du plaisir
De palper ton corps électrique,

ou dans cet écho méticuleusement audacieux de Verlaine (***Un pouacre*** in ***Jadis et naguère***) :

Avec les doigts d'un pendu déjà vert
Le drôle agace une guitare
Et danse sur l'avenir grand ouvert
D'un air d'élasticité rare.

8 La césure 6-4 des décasyllabes est d'ailleurs d'autant **plus repérable** qu'elle est matérialisée par un pliage du support, de part et d'autre **duquel les deux suites** syllabiques sont respectivement disposées.

9 Selon une formule de Benoît de Comulier, in ***Art poétique!*** op. cit. p. 105.

10 Les formes évolutives de la musique « spectrale » **élaborée** par Gérard Grisey et Tristan Murail, à partir de la fin des années **1970**, **m'ont** à cet égard largement influencé, par la manière dont la consonance s'y trouve **réintégrée au sein d'échelles** sonores non tempérées.

| L'exemple est sans doute un peu court pour **n'être pas un peu** **I** théorique ». Dans le texte que j'ai écrit depuis pour le spectacle **musical** ***Correspondances*** (musique Marc-André Dalbavie, mise en scène Patrice Hamel), j'ai développé ce principe en faisant alterner trois métriques distinctes (4-6, 7 et 5), **dont les interventions** respectives, d'abord suffisamment longues **pour être perçues**, **font finalement** alterner un seul vers de chaque type, afin de **diluer la sensation métrique** dans la prose qui peut alors prendre le relais.

J'utilise le terme de perception dans un sens volontairement restreint, signifiant qu'une organisation quelconque est automatiquement et forcément remarquée.

Ce principe n'est pas sans lien avec « le diagrammatisme comme procédé général de composition littéraire », analysé par Bemardo Schiavetta dans « Motivation de la métrique et diagrammatismes » in *Cahiers de poétique comparée* n° 20, INALCO, 1992.

Jacques Roubaud

PRÉPARATION D'UNE FAMILLE DE CONTRAINTES

Empruntée au monde des mathématiques par Claude Berge, la contrainte « éodermdromique » permet, malgré sa difficulté, l'engendrement de textes à partir d'une formule unique mais qui se prête à des usages fort divers Jacques Roubaud en livre tous les détails, non sans y adjoindre quelques exemples.

@ 1. Le point de départ est une contrainte littérale proposée à l'Oulipo par Claude Berge sous le nom d'ÉODERMDROME.

@ 2 L'origine mathématique complexe de cette contrainte, la Théorie des Graphes, ne nous occupera pas ici.

@ 3 Le cahier des charges de la contrainte, dans sa version initiale et pure, peut s'exprimer ainsi :

@ 3.1 Un choix de lettres

@ 3.1.1 On choisit cinq lettres distinctes dans un alphabet quelconque

@ 3.1.2 On prendra ici celui qui sert 1 écrite les mots français, pour simplifier.

@ 3.1.3 Et pour simplifier encore plus, les lettres seront sous la forme de majuscules, les signes diacritiques (accents,...) étant à la convenance du compositeur.

@ 3. 2 Disposition

@ 3.2.1 On dispose les lettres choisies de manière convenable comme sommets d'un pentagone régulier.

@ 3.2.2 On trace toutes les diagonales du pentagone.

@ 3.2.3 Si les lettres ont été convenablement disposées on doit, en parcourant la séquence des sommets et diagonales en telle manière que chaque segment soit suivi une fois et une seule, obtenir un **énoncé à onze lettres faisant sens**.

@ 3.2.4 On termine donc le parcours au sommet dont on était parti.

@ 4 Remarque : cette contrainte est dure.

@ 4.1 Très dure.

@ 4.2 Peut-être trop dure.

@ 5 Un exemple.

@5.1 Soient les lettres : O, R, S, T, U.

@ 5.2 Plaçons ces lettres aux sommets du pentagone, dans le sens trigonométrique direct (inverse du sens des aiguilles de la montre générique), et dans l'ordre s, u, r, t, o. En nous déplaçant de manière convenable le long des arêtes du graphe (côtés et diagonales) on lira l'énoncé suivant

@ 5.3

SURTOUT SORS

@ 5.4 À l'heure actuelle (dans l'état actuel du travail sur cette contrainte) ce beau vers éodermdromique (qu'on pourrait longuement commenter) est sans doute l'énoncé le plus agréable obtenu selon la contrainte.

@ 5.5 On remarquera que la première et la dernière lettre du 'vers' sont les mêmes. C'est une conséquence immédiate de la définition de la contrainte.

@ 5.6 Tous les vers éodermdromiques ont exactement onze lettres.

@ 5.7 Ils partagent cette propriété numérique avec les

Ulcérations de Georges Perec.

@ 5.8 Le mot « ulcérations », on le sait, est sans doute le seul mot français solution de la contrainte littérale connue sous ce nom. On ignore s'il existe un mot français de onze lettres éodermdromique.

@ 6 Variétés d'éodermdrome.

@ 6.1 Il existe plusieurs manières de se déplacer le long du pentagone et de ses diagonales de manière à composer un éodermdrome. A certaines équivalences près (sur lesquelles nous resterons ici silencieux pour ne pas alourdir mathématiquement cet exposé) on peut définir, selon l'ordre d'énumération des sommets, 23 variétés d'éodermdromes.

@ 6.2 Les 23 variétés

@ 6.2.1 (les 5 lettres sont numérotées de 1 à 5 et on adopte le même sens de parcours initial que précédemment)

6.2.2 tableau

1	—12345142531
2	—123451352
41	
3	—123453152
41	
4	—12345241351
5	—12342541
351	
6	—12341542531
7-	;1235145243
1	
8—	12354134251
09	—12315435241
10	—12314524351
11	—12315342541
12	—12314354251
13	—12315425341
14	—12315245341
15	—12314253451
16	—12543241351
17	—12534513241
18	—12542341351
19	—12435145231
—	—

@63 Pour faciliter le travail éodermdromique de l'amateur, je donne maintenant des séquences additionnelles (en fait indépendantes des précédentes) mais qui permettent de poser toujours les 5 lettres sur les sommets dans l'ordre d'énumération choisi ci-dessus

6. 3.1

24 —	1 2 3 4 5 3 1 4 2 5 1
25 —	1 2 3 4 1 3 5 2 4 5 1
26 —	1 2 3 4 1 3 5 4 2 5 1
27 —	1 2 3 5 1 3 4 2 5 4 1
28 —	1 2 3 5 2 4 5 1 3 4 1
29 —	1 2 3 5 4 1 5 2 4 3 1
30 —	1 2 3 i 4 2 5 3 4 5 1
31 —	1 2 3 1 5 2 4 3 5 4 1
32 —	1 2 4 3 5 2 3 1 5 4 1
33 —	1 2 3 4 2 5 1 3 5 4 1
34 —	1 2 3 4 5 2 4 1 5 3 1
35 —	1 2 3 1 4 5 3 4 2 5 1
36 —	1 2 3 4 1 5 2 4 5 3 1

6. 3. 2 L'éodermdrome SURTOUT SORS est de type 35.

@ 7 Une extension légère.

@ 7. 1 On peut abandonner l'exigence de 5 lettres distinctes.

@ 1. 2 exemple : AILE : ALLIE LÂ, qui est de type 25.

@ 8 Des extensions plus importantes vont créer une véritable famille éodermdromique qui présentera les caractéristiques que l'on peut exiger généralement des familles de contraintes : par exemple :

@ 8.1 — a — variété en ce qui concerne les éléments de langue impliqués.

@ 8. 2 — b — variété en ce qui concerne la dureté de la mise en œuvre de la contrainte : très dure, dure, moyennement douce, ...

@ 8.3 — c — ressemblance (ou cousinage) avec d'autres contraintes, traditionnelles ou non.

@ 9 Donnons quelques aperçus de ces extensions.

@ 9.1 — a — On peut passer de la lettre à la syllabe, littérale ou phonique.

@ 9.2 — b — Une extension assez productive consiste à choisir comme élément de base 5 mots, en utilisant la possibilité de variation de sens du premier mot au dernier par la non-prise en compte des accents. Je donne ici un poème composé selon cette variante dans lequel varie aussi de vers à vers le 'type' éodermdromique

@ 9.2.2 Cette variante est évidemment plus douce que la variante littérale, même adoucie.

@ 9.2.2 Un poème éodermdromique lexical .

@ 9.2.3

Nuit sans date rue Saint-Jacques

La rue tombe noire, noire, la noire rue noire tombe là.

La rue tombe noire, noire, la tombe noire, rue noire, là.

La rue tombe noire, noire, tombe la noire rue noire, là.

La rue, tombe noire, noire, rue noire, la tombe noire, là.

La rue tombe noire, rue noire noire, là, tombe noire, là.

La rue tombe noire, la noire noire rue, noire tombe là.

La rue tombe noire la noire noire rue noire tombe, la.

La rue tombe, noire, noire, là; tombe noire, rue noire, là.

La rue, tombe, là. Noire, noire tombe, noire rue, noire là.

La rue noire tombe; noire la noire, noire rue-tombe; là.

La rue tombe. La noire rue noire. Noire tombe noire. Là.

■MUE

@10. Une forme poétique : le Rondeaudermdrome.

@10.1 Si les éléments de base choisis sont des vers on obtient une forme poétique où trois, quatre, cinq vers présentés initialement (selon le type éodermdromique choisi) sont ensuite repris en une succession imposée par la contrainte, la parenté avec le rondeau est claire; d'où le nom que j'ai choisi pour cette forme.

@10.2 A titre d'exercice, le lecteur est invité à essayer des rondeaudermdromisations de rondeaux célèbres, de Charles d'Orléans, par exemple

@11 Une autre ligne d'extensions.

@ 11.1. La famille éodermdromique peut être étendue encore, mais dans une autre direction. Si on se reporte en effet au pentagone modèle, on sait que les diagonales, en se coupant, dessinent un nouveau pentagone régulier, inscrit dans le premier. On peut donc alors à nouveau y disposer des éléments susceptibles d'être éodermdromisés (et ce processus peut être itéré autant de fois qu'on veut).

@ 11.2 Si les éléments servant pour un pentagone intérieur sont indépendants des premiers, cette extension aura surtout une vertu « graphique », les poèmes éodermdromiques pouvant être figurés agréablement dans un plan. Mais on peut aussi imposer des contraintes de continuité : soit la reprise des mêmes lettres, soit la nécessité de poursuivre l'énoncé commencé sur le pentagone extérieur.

@ 11.3 And so on; und so weiter. Le lecteur pourra utiliser ou imaginer lui-même la variation qui l'inspirera le mieux.

@ 11.4 On sait (on ne sait sans doute pas suffisamment, mais qu'y faire ?) que le pentagone (et ces inscrits successifs) joue un rôle essentiel dans la tradition du pythagorisme ancien. Il s'ensuit que la contrainte éodermdromique peut contribuer, entre les mains de compositeurs avertis, à la naissance de ce « néo-pythagorisme responsable » qu'appelle un théoricien contemporain du Rythme, Pierre **Lusson**.

Bernardo Schiavetta

COMMENT JE ME SUIS MIS À ÉCRIRE

LE LIVRE

Qu'est-ce qu'une écriture infinie, coïncidant -s'il est vrai que le monde est fait pour aboutir à un Livre— avec le monde même ? De Mallarmé à Borges, cette question a hanté la modernité. Schiavetta montre ici que cette interrogation est en fait beaucoup plus ancienne. Il montre aussi qu'il existe des moyens pratiques et réalistes d'élaborer ce rêve fou.

1 . A l'insu des Génies

«... j'ai toujours rêvé et tenté autre chose, avec une patience d'alchimiste, prêt à y sacrifier toute vanité et toute satisfaction, comme on brûlait jadis son mobilier et les poutres de son toit, pour alimenter le fourneau du Grand Œuvre. Quoi ? c'est difficile à dire : un livre, tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard fussent-elles merveilleuses... J'irai plus loin, je dirai : le Livre, persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies. L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence... »

Voilà ce que confiait Mallarmé à Verlaine dans sa lettre autobiographique du lundi 16 novembre 1885. Et il ajoutait, quelques phrases plus loin : «...et je réussirai peut-être; non pas à faire cet oui rage dans son ensemble (il faudrait être je ne sais qui pour cela !) mais à en

montrer un fragment d'exécuté, à en faire scintiller par une place l'authenticité glorieuse, en indiquant le reste tout entier auquel ne suffit pas une vie. Prouver par les portions faites que ce livre existe, et que j'ai connu ce que je n'aurai pu accomplir »

Écrire le Livre...

Dans l'esprit de la plupart de nos contemporains, cela se connote de deux *évidences* : premièrement, c'est un projet typiquement mallarméen; deuxièmement, il est impossible.

S'il s'agit d'une impossibilité, comme la quête de la pierre philosophale ou de la quadrature du cercle, il est donc ridicule de s'en occuper sérieusement. Par ailleurs, puisque le projet est tellement marqué par Mallarmé, quiconque s'en occuperait ne saurait être qu'un épigone (et l'opprobre dont on accable René Ghil doit nous avertir du danger).

Je voudrais ici remettre en question ces prétendues évidences.

En premier lieu, un tel projet appartient-il en propre à Mallarmé ?

Non. Pour les croyants, ce copyright n'appartient qu'à Dieu. Par ailleurs, moins mystiquement, le Livre *«tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies »* s'est trouvé quasiment réalisé dès l'origine même de la littérature occidentale : *Viliade*, en effet, a longtemps été considérée comme le modèle insurpassable, modèle que de nombreux poèmes ont tout simplement continué sous diverses formes : ainsi sont nées *VOdyssée* ou *VENéide*, mais également *VAlexandra* de Lycophron, la *Chute de Troie* de Triphiodoros, le *Rapt d'Hélène* de Colluthos, etc., etc.

Plus tard, la colère d'Achille sembla trop grossière à certains philosophes, et ils se mirent à l'allégoriser, la parant de mille profondeurs métaphysiques, dont *Y Antre des Nymphes* de Porphyre garde quelques traces. Mieux encore, délaissant les héros troyens et autres guerriers fatigués -comme ceux de la *Pharsale* de Luain ou ceux, si tardifs, de *YAraucana* d'Ercilla ou de la *Henriade* de Voltaire—, beaucoup de poètes cherchèrent des thématiques à la fois moins particulières et plus élevées des origines, le ciel, l'au-delà: la *Théogonie* d'Hésiode, les *Phénomènes* d'Aratos, la *Divine Comédie* ou *Le Paradis Perdu*... Or, cela même restant trop particulier, le Tout, sujet des sujets, sut inspirer, sur les traces sans retour d'Empédocle, le *De rerum Natura* de Lucrèce, le *Microcosme* de Scève, les *Sepmaines* de Du Bartas...

De tels thèmes, liés aux tentatives d'écrire le Livre, appartiennent en propre à l'Épique ou à la Didactique. Toutefois, la caducité de ces

deux vénérables genres -associée au triomphe du romantisme, qui consacra la Lyrique comme seule véritable Poésie-, vint flétrir également l'idée du Grand Livre.

Parallèlement, à la suite de la mort de Dieu, la Bible et maint autre Livre, inspirés par de nombreux dieux uniques et suprêmes, furent enfin rangés parmi les œuvres humaines, trop humaines...

2. De l'hypothèse mallarméenne à l'hypothèse borgésienne.

Le Livre cessa ainsi d'être le but glorieux des poètes.

Cela explique peut-être pourquoi la quête de Mallarmé a pu être ressentie comme quelque chose de nouveau, mais surtout comme quelque chose d'impossible.

Impossible en effet, et inconcevable, car -tautologie oblige- si tout livre n'est qu'un livre, alors aucun livre ne peut être le Livre.

Ou bien non, le Livre est concevable peut-être, mais irréalisable, car il devrait, obligatoirement, être le Livre des livres, c'est à dire les contenir tous, et le l'Univers avec : «*que tout, au monde, existe pour aboutir à un livre*».

Or, le Tout incluant aussi l'avenir, celui-ci échappera nécessairement à tout résumé, à toute énumération...

Le Livre est donc bel et bien impossible.

Au mieux, sa quête n'est qu'une vague idée « poétique ». échafaudée par la rêverie, démontée par la raison.

Bref, personne ne prend Mallarmé au sérieux.

Sauf moi, car je sais que le Livre est possible.

Nous avons vu que le Livre ne pouvait avoir d'autre thème que le Tout, thème qui jamais ne pourra être épuisé dans le cadre d'une œuvre : *«...je réussirai peut-être, non pas à faire cet ouvrage dans son ensemble ...mais à en montrer un fragment d'exécuté ...en indiquant le reste tout entier auquel ne suffit pas une vie»*.

Cependant, cette prétendue impossibilité dépend exclusivement d'une certaine idéologie littéraire, selon laquelle les œuvres sont des entités dont la forme est close, traitant de thèmes plus ou moins vanés et étendus, mais dénombrables, et ayant en général un seul auteur, plus rarement plusieurs, mais toujours en nombre défini.

Si l'on abandonne cette idéologie (comme le font déjà ceux qui pratiquent -pour l'instant de manière encore inégale- le roman électronique interactif) le Livre devient concevable dans les limites de la pensée logique : il suffira de postuler alors que sa forme, son auteur et son thème doivent être *infinis*, en prêtant à cet adjectif le sens d'une « prolifération indéfinie mais réglée », comme lorsqu'on parle, en mathématiques, de la suite infinie des nombres entiers.

Toutefois, postuler que Livre doit être « infini » évoque quelques obsédantes connotations borgésiennes, que je propose de dépasser.

3. Au delà de l'hypothèse borgésienne

Borgès a décrit une *Bibliothèque de Babel*, formée par toutes les combinaisons possibles des éléments qui constituent un type donné de volume, contenant un certain nombre de pages et de caractères typographiques. La quantité qui en résulte n'est pas infinie : tout au plus quelques milliards de milliards de milliards de volumes.

Tout au contraire de la Bibliothèque de Babel, le Livre dont je parle n'est nullement le produit d'une combinatoire : ses éléments étant illimités, il n'est pas restreint par les bornes d'une seule langue, ou d'un seul alphabet, ou d'un seul support textuel : rouleau, codex, écran...

Borgès a également écrit que tout livre est infini. Cela est vrai, mais seulement selon l'herméneutique. Il est donc inutile de dire que le Livre est infini sous cet aspect : pouvant toujours se prêter à des interprétations (métaphoriques ou autres), chaque mot est infini à la lecture.

Tout au contraire, le Livre dont je parle est infini du point de vue de son écriture.

Borgès a rêvé d'un *Livre de sable*, dont les pages se subdivisent interminablement, sans que jamais on ne puisse trouver sa page centrale. Et il appelle « Livre des livres » cet objet fantastique...

Tout au contraire, le Livre infini dont je parle est un objet concret, que tu peux écrire avec moi, toi qui es en train de me lire.

3. Tel qu'en Lui-même enfin l'infinité le change

Evidemment, le Livre ne peut être autre chose que Livre des livres.

En raison de cette définition, n'importe quel écrit, bon ou mauvais, connu ou inconnu, manuscrit ou imprimé, achevé ou seulement esquissé, est susceptible de devenir note, paragraphe, chapitre, annexe ou scolie du Livre infini.

J'ai proposé pour l'adjectif « infini » le sens d'une « prolifération indéfinie mais réglée ». Autrement dit, parmi les divers concepts philosophiques et mathématiques concernant l'infini, je ne retiens ici que la simple notion d'infini *potentiels* selon le modèle de la suite des nombres entiers. A ce sujet, et sans entrer dans le détail des ensembles infinis de Dedekind ni des nombres transfinis de Cantor (chose dont je serais incapable), il est utile de rappeler que l'on peut décrire, à l'intérieur d'un infini potentiel, une infinité d'autres infinis potentiels : par exemple, dans la série des nombres entiers, il y a un ensemble infini de nombres pairs et un ensemble infini de nombres premiers, etc.

Pour cette raison, donc, si l'on conçoit le Livre comme un infini potentiel et réglé, il s'ensuit, premièrement, qu'il existe une variété infinie de réalisations de détail, qui pourront être toutes des fragments du Livre : en vers, en prose, en chiffres, en diagrammes, en « techniques mixtes », etc., etc.

En deuxième lieu, il ne s'ensuit aucunement que l'infinité du Livre

soit quelconque, ou chaotique : la suite ordonnée des nombres entiers, qui nous a servi de modèle, est régie par un principe formel qui l'ordonne dans sa totalité, et il en va de même pour chacun des ensembles infinis spécifiques qui s'y trouvent inclus. Pareillement, le Livre, en tant que livre, se doit d'être **« architectural et prémédité, et non un recueil des**

inspirations de hasard fussent-elles merveilleuses ».

Ainsi, le Livre est déjà devant nos yeux, certes, et cependant il n'existe qu'au stade de brouillon informe.

Il s'agit désormais de commencer à mettre ce brouillon au propre.

Mais pour ce faire il est indispensable de remplir les trois conditions d'infinité précédemment posées : infinité de forme, d'auteur et de thème.

4. Les trois principes d'infinité du Livre

Il existe très probablement de nombreux principes formels capables d'organiser le Livre, mais je propose de choisir, très simplement, celui qui nous a servi d'exemple jusqu'à présent : le principe de l'infinité des nombres entiers.

Et puisque les nombres entiers et le vers métrique ont en commun le principe du Nombre, je choisis en conséquence d'écrire le Livre en vers (avec des annexes, parfois fort longues, en prose).

En effet, le vers métrique, tel que nous le rencontrons dans la plupart des langues, et notamment dans le cas particulier de la prosodie française, est d'abord l'application du nombre au discours : on compte les syllabes. Ainsi, le retour d'un accent à la fois tonique et métrique (doublé éventuellement du retour d'une rime) découpe le fil du discours en unités syllabiques simples : vers d'une, deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit syllabes, ou bien en unités syllabiques complexes (avec césure) : vers de neuf, dix, onze, douze et parfois plus de syllabes. Cela est particulièrement sensible dans les poèmes écrits dans un seul type de vers.

La base 10 étant celle de notre système numérique international, le système décimal, je choisis en conséquence d'écrire le début du Livre en décasyllabes, ordonnés en strophes de dix vers, pour rendre parfaitement évidente la correspondance entre les deux systèmes : mathématique et prosodique.

La toute première strophe du Livre correspondra donc à un dizain décasyllabe, désormais appelé **Hyperpoème**, unité formelle cohérente contenant la suite décimale 1, 10, 100 : 1 strophe, 10 vers, 100 syllabes métriques.

Une telle correspondance numérique décimale ne saurait être suffisante si elle s'arrêtait là et, pour cette raison, je choisis d'inclure dans le fonctionnement de la première strophe du Livre un mécanisme de prolifération sans fin.

Ce mécanisme, désormais appelé **hyperglose**, consiste à rajouter une glose de huit vers dans chaque interligne du dizain qui vient d'être décrit. Ainsi, l'Hyperpoème donnera naissance à ce qui sera désormais appelé un **cycle** de dix nouveaux dizains (pour les détails techniques des hypergloses voir l'Annexe I).

Ce premier cycle du Livre est une unité formelle cohérente contenant la suite décimale 1, 10, 100, 1000 : 1 cycle, 10 strophes, 100 vers, 1000 syllabes métriques.

La prolifération sans fin du poème découle du fait que chaque strophe du cycle peut devenir à son tour un nouvel hyperpoème (sans majuscule), et donner naissance à un nouveau cycle de dix strophes, et ainsi de suite, indéfiniment.

Bien entendu, des sous-ensembles bâtis sur des bases supérieures ou inférieures à dix peuvent se greffer de manière réglée à partir de ce

système, mais je laisserai de côté cette possibilité. Pour l'instant il suffira de retenir que le Livre est donc charpenté par une organisation numérale décimale infinie.

La versification décimale et les hypergloses, fournissent donc le principe d'organisation formelle infinie du Livre, fondé sur un Hyperpoème, à la fois infiniment reproductible et infiniment modulable.

La première condition prévue par mon hypothèse est donc maintenant remplie par un moyen technique précis, les hypergloses décimales.

La deuxième condition, celle de **Yinfinité de l'auteur** semblerait, à première vue, pouvoir être remplie par le simple recours à l'écriture collective. Malheureusement, l'écriture collective ne peut remplir cette condition que pour le présent et le futur seulement. Elle est donc insuffisante, car il est nécessaire d'inclure dans le Livre non seulement tous les auteurs présents et futurs, mais aussi ceux du passé.

Le Livre doit donc se construire selon un principe d'écriture *transindividuelle*, en multipliant dans son corpus les **citations**, et cela, jusqu'à l'épuisement (fort improbable, certes, mais théoriquement possible) du contenu de tous les autres livres.

Par surcroît, si les gloses se construisent sur des citations, et si l'hyperglose n'est qu'une glose développée à l'infini, il s'impose donc que l'Hyperpoème doit lui-même être entièrement constitué par des citations. Il suffira donc de prélever dans le vaste brouillon universel dix vers décasyllabes de dix auteurs différents, de manière à produire un dizain faisant du sens. Ce type d'écriture transindividuelle radicale correspond | une forme poétique un peu délaissée depuis quelques siècles, le *centon*.

Le centon est un collage de fragments d'un ou plusieurs auteurs, collage qui produit un texte nouveau, ayant un sens plein. Comme on le verra, il n'y a pas de difficulté majeure à traiter par le centon un sujet quelconque, même ardu.

Tout poète utilise la parole commune, c'est à dire les mots qui appartiennent à une communauté linguistique donnée. L'auteur d'un centon incarne la parole commune d'une manière plus complexe, parce qu'il ne parle pas avec ses propres phrases : il parle avec les phrases d'autrui. Par conséquent, le centon est une écriture qui note une lecture, c'est-à-dire une écoute, et l'écoute n'est que l'aspect positif du **silence**. Pour cette raison, la voix de son auteur ne s'y fait pas entendre comme voix, mais comme silence au sein de la parole commune, comme scansion du souffle, dans les pauses de la coupure et la ponctuation.

Dans l'Hyperpoème conçu sous la forme d'un centon, les voix du passé résonnent dans le silence d'une écoute au présent, composant un poème qui est littéralement et concrètement un résumé de la poésie du passé, point zéro qui peut devenir -grâce au partage des hypergloses- la source de poèmes écrits par une infinité d'auteurs.

La deuxième condition prévue par mon hypothèse est donc maintenant remplie par un moyen technique précis, le centon qui doit être la base des hypergloses.

La troisième condition, celle de **Vinfinité du thème** semblerait, à première vue, très facile à remplir car, le Livre devant traiter de tout, il pourrait commencer par n'importe quel sujet.

Néanmoins, l'Hyperpoème se doit d'avoir le thème le plus neutre possible. Il pourra ainsi donner naissance (au niveau thématique et non seulement au niveau formel) à un nombre infini d'organisations thématiques des hyperpoèmes dérivés, en commençant déjà par un nombre infini de **premiers cycles** d'hypergloses. Autrement dit, l'Hyperpoème pourra donner naissance, par exemple, à un premier cycle d'hyperpoèmes de type hésiodique, qui décrira les premiers dieux et le Chaos; ce premier cycle donnera naissance à d'autres, qui parleront de Cronos, des luttes contre les Titans, des cronides, etc. Selon un autre développement de l'Hyperpoème, un autre premier cycle, de type dantesque, décrira la Trinité, et ensuite les autres cycles dérivés chanteront les chœurs angéliques, le Paradis, le Purgatoire, l'Enfer, le monde physique, etc. Selon encore un autre développement de l'Hyperpoème, un premier cycle, de type quelconque, traitera de sujets choisis au hasard, etc., etc.

Je choisis donc pour l'Hyperpoème un thème apparemment assez difficile à réaliser par moyen d'un centon, mais qui me semble être le plus neutre possible : l'autodescription, c'est-à-dire la description de l'Hyperpoème par lui-même.

Les trois conditions d'infinité prévues par mon hypothèse sont donc maintenant remplies par des moyens techniques précis et concrets.

Le Livre aura donc comme base de ses hypergloses un Hyperpoème qui décrit sa propre construction grâce à un centon de dix vers décasyllabes prélevés chez dix auteurs différents.

Il suffira maintenant de chercher ces dix vers...

Bien. Arrêtons là cette fiction, qui voudrait nous faire arriver au Livre par la démonstration logique d'un raisonnement impeccable, fondé sur l'application de la suite infinie des nombres entiers au langage, raisonnement où l'enthousiasme inspiré n'a point d'intervention...

Comment je me suis mis à écrire le Livre (vraiment)

Non, jamais je n'ai songé à écrire le Livre.

Et pourtant j'ai commencé à l'écrire à mon insu, quoique cette ignorance n'ait pas duré trop longtemps.

Soudainement, j'ai tout compris.

Je me trouvais à ce moment là dans un établissement psychiatrique du centre de la France, dans le Berry.

J'y travaillais en qualité de psychiatre, cela va sans dire.

Les gardes étaient longues et peu mouvementées, ce qui me permettait d'écrire un livre de sonnets.

Ce livre devait comporter des sonnets de toutes sortes, dont une Couronne de Sonnets. Celle-ci est une forme fixe italienne qui m'était connue grâce au **Dictionnaire de Rhétorique** de Morier, lequel rapporte une définition de Crescimbeni, remontant à la fin du XVIIe siècle (mais la forme est sans doute plus ancienne).

Les Couronnes italiennes comportent quinze sonnets : un Sonnet-Maître (**Sonetto Magistrale ou Sonetto Coronale**) précédé ou suivi d'une série de quatorze sonnets enchaînés en cercle.

D'une part, chaque sonnet de la série circulaire commence par la reprise du dernier vers du sonnet précédent, jusqu'au quatorzième sonnet, dont le dernier vers est identique au premier vers du premier sonnet du cycle. De cette manière, le cercle, c'est-à-dire la Couronne, se referme et la boucle est bouclée :

Sonnet n° 01 : Axxx xxxx xxx xxB
Sonnet n° 02 : Bxxx xxxx xxx xxC
Sonnet n° 03 : Cxxx xxxx xxx xxD
Sonnet n° 04 : Dxxx xxxx xxx xxE
Sonnet n° 05 : Ex xx xxxx xxx xxF
Sonnet n° 06 : Fxxx xxxx xxx xxG
Sonnet n° 07 : Gxxx xxxx xxx xxH
Sonnet n° 08 : Hxxx xxxx xxx xxi
Sonnet n° 09 : Ixxx xxxx xxx xxJ
Sonnet n° 10 : Jxxx xxxx xxx xxK
Sonnet n° 11 : Kxxx xxxx xxx xxL
Sonnet n° 12 : Lxxx xxxx xxx xxM
Sonnet n° 13 : Mxxx xxxx xxx xxN
Sonnet n° 14 : Nxxx xxxx xxx xxA

D'autre part, le Sonnet-Maître, reprend, dans l'ordre, les quatorze vers qui se répètent dans les quatorze sonnets de la série circulaire. De cette façon, le premier vers du Sonnet-Maître correspond au premier vers du premier sonnet, son deuxième vers au premier vers du deuxième sonnet, etc. :

Sonnet-Maître : ABCD EFGH IJK LMN

En fait, l'on écrit d'abord le Sonnet-Maître, et l'on compose ensuite la série circulaire des quatorze autres sonnets au moyen d'une glose enchaînée et circulaire.

En réfléchissant sur la Couronne en tant que forme encore vide de mots, en tant que forme abstraite, j'ai entrevu que le Sonnet-Maître laissait transparaître, en filigrane, les quatorze textes futurs, de la même manière qu'un palimpseste laisse entrevoir d'antiques textes dans ses interlignes.

Cela m'a permis de comprendre que la dynamique ainsi embrayée était illimitée, car, si le Sonnet-Maître contient les quatorze autres en puissance, l'un de ces quatorze peut à son tour devenir un deuxième Sonnet-Maître, qui peut engendrer une deuxième Couronne, dont l'un des sonnets peut devenir un troisième Sonnet-Maître, et ainsi de suite, *ad infinitum*.

Cette idée d'une couronne infinie correspond à ce que j'appellerai désormais les *hypersonnets* (en reprenant et modifiant un terme déjà utilisé par Zanzotto).

Lorsque l'idée des hypersonnets s'est imposée à moi, j'ai tout de suite perçu l'impossibilité d'écrire l'interminable. Cela ne pouvait être qu'un travail partagé. Il fallait que d'autres reprennent dans le présent et dans l'avenir cette tâche.

Pour cette même raison, à savoir qu'il s'agit d'une entreprise infinie et transindividuelle, il m'a semblé qu'il n'était pas logique d'écrire avec mes propres mots le premier Sonnet-Maître des hypersonnets, l'Hypersonnet.

Ayant déjà un peu pratiqué l'art du centon et des collages, il m'est apparu comme une évidence que l'Hypersonnet devait être concrètement un résumé des sonnets écrits avant lui.

Il s'est ainsi constitué en « prenant leurs plus beaux traits » à 1 autres sonnets, par l'assemblage de vingt-huit hémistiches d'autant

d'auteurs différents, à savoir : Boris Vian, Guy Le Fèvre de La Boderie, Siméon-Guillaume de La Roque, Flaminio de Birague, Pau! Valéry, Marin Le Saulx Du Saussé, Jean Cassou, Jean de La Ceppède, Raymond Queneau, Pierre de Ronsard, Jules Laforgue, Antoine Girard de Saint-Amant, Nicolas Le Digne, Didier Coste, Jean-Baptiste Chassignet. Pierre de Marbeuf, Albert Samain, François Coppée, Gérard de Nerval, Gabrielle de Coignard, Charles Baudelaire, Vincent Muselli, Paul Verlaine, José-Mana de Heredia, Alfred de Vigny, Joachim Du Bellay, Charles Cros et Stéphane Mallarmé (pour les sources voir l'Annexe II).

Ainsi, en quelque sorte, l'Hypersonnet était déjà écrit dans quelques « prophétiques vers » éparpillés dans le vaste brouillon du passé, qui décrivent par ailleurs leur propre assemblage et annoncent la prolifération des cycles futurs de Couronnes sans fin.

L'Hypersonnet remplit en fait les trois conditions d'infinité de forme, d'auteur et de thème :

Pour vous, en un sonnet de la Couronne ronde.
Prenant leurs plus beaux traits à cent refrains divers.
Je compose en esprit aux yeux de tout le monde
Une conjonction de prophétiques vers.

Figure d'une hélice à nulle autre seconde.
Vertige d'univers, ce petit univers
Par son cercle sans fin plus que jamais abonde
En mille et mille tours qui toujours sont ouverts.

Pleine de souvenir, cette splendeur rayonne
Modulant tour à tour la lumière et l'obscur
Pour rassembler à neuf un passé qui s'étonne :

Immense et condensé, vertigineux et sûr.
Le Sonnet séculaire avance sa Couronne
Dans ces cycles, si grands, épars dans le futur

Pour écrire l'Hypersonnet, j'ai donné l'initiative aux mots, en choisissant comme sources des quatre groupes de rimes quatre concepts significatifs : « vers », « couronne ronde », « couronne », « épars dans le futur ». Le premier hémistichisme choisi a été, bien entendu, celui de la conclusion. Le reste est venu par une simple œuvre de patience dans la recherche des hémistichismes, et par l'œuvre de l'inspiration dans leur assemblage.

Ht

5. Des hypersonnets aux hyperpoèmes

J'avais déjà écrit l'Hypersonnet, qui développait *ad nauseam* la forme du sonnet. Mais sous l'éclairage métaphysique de l'infini, le sonnet m'est apparu comme une forme trop spécifique, dont la relative clôture, déjà très largement ouverte par les hypersonnets, devait s'ouvrir encore davantage. Par ailleurs, les relations numériques fondamentales des Couronnes, 14 sonnets de 14 vers de 12 syllabes me laissaient profondément insatisfait, car une progression cubique de $14 \times 14 \times 14$, aurait été plus parfaite à mes yeux. Mais la rareté des sonnets de quatorze syllabes en français m'interdisait la construction du centon fondamental.

Je me suis dit alors qu'il serait plus beau d'utiliser comme point de départ une strophe carrée de base plus petite, et je suis ainsi arrivé à concevoir un Hyperpoème-Maître composé de dix décasyllabes, dont la première couronne réaliserait un nombre cubique ($10 \times 10 \times 10$), et leurs suites des nombres hypercubiques, etc.

C'est à ce moment là que j'ai tout compris.

J'ai été transpercé par l'évidence que l'Hyperpoème transmuait en vers notre actuel système numérique dont la base est 10 (système décimal).

Je me suis rendu compte que les hyperpoèmes dérivés de cet Hyperpoème décasyllabe auraient une corrélation exacte avec la suite infinie des nombres entiers, susceptible de métamorphoses infinies. Oui, en effet, car moyennant des rapports entre plusieurs poèmes chiffrés en nombres entiers, le système des hypergloses décimales serait susceptible de produire des variations et des développements arithmétiques, mathématiques et algébriques, correspondant à des nombres autres que les nombres entiers: nombres irrationnels, imaginaires, transfinis... Tous ces nombres, ensuite, par moyen d'allégories adéquates, pourraient être thématiques dans les contenus des poèmes...

J'ai perçu alors au sein de l'Hyperpoème le germe d'une prolifération sérielle et cyclique de poèmes dans toutes les possibilités métriques, dans une prosodie rigoureusement repensée en français, puis dans toutes les langues et dans tous les langages, présents, passés et futurs...

J'ai compris enfin que la dixième Muse, la mère Mnémosyne, me révélait, dans un suprême éclair orphico-pythagorique, le LIVRE...

Mais arrêtons là cette fiction, qui voudrait nous faire arriver au but par une série d'illuminations, purs produits de la folie poétique, où la froide Muse du raisonnement ne serait pas intervenue.

Comment je me suis mis à écrire le Livre (avec vous)

L'existence même de l'Hypersonnet prouve la parfaite faisabilité de l'Hyperpoème décasyllabe, résumé de toute la littérature et germe du Livre infini.

— Alors, on m'aide ?

ANNEXE I. SYSTEME DES HYPERGLOSES

Un principe de prolifération textuelle restreinte régit déjà une forme poétique connue, la *glose*.

La glose est un poème qui résulte de l'amplification réglée d'un autre poème (ou d'un seul vers ou d'une partie de poème). Toute glose comporte : d'une part, le texte qui est glosé, que j'appellerai le *poème recteur*, d'autre part la glose proprement dite, que j'appellerai le(s) *poème(s) dérivé(s)*.

Par exemple, classiquement, un quatrain recteur engendre quatre quatrains dérivés, ses quatre vers recteurs devenant -dans l'ordre- les derniers vers de chaque quatrain dérivé (gloses finales).

Exemple : chaque quatrain du poème recteur

ABCD

produit quatre quatrains du poème dérivé

xxxA xxxB xxxC xxxD

Poème recteur et poème dérivé appartiennent habituellement à deux auteurs différents : c'est le cas de la glose que Sarrazin fit du *Sonnet de Job* de Benserade. La glose est pour cette raison une forme fixe dotée d'un mécanisme de prolifération transindividuelle (finie).

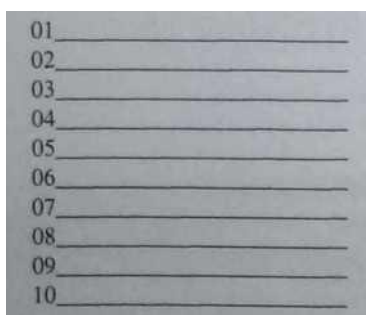
Un poème recteur doit pouvoir être entièrement glosé, et pour cela il faut qu'il soit constitué par des vers d'un type particulier (**vers recteurs**), pouvant servir aussi bien à ouvrir qu'à fermer un poème, exactement comme les vers des pantoums, qui ont du sens aussi bien au milieu, au début ou à la fin d'une strophe.

Les hypergloses sont une généralisation et une extrapolation (à l'infini) du principe de prolifération textuelle (finie) de la glose, et plus particulièrement du principe de prolifération textuelle (finie) des Couronnes de Sonnets italiennes.

Dans le cas des hyperpoèmes, le mécanisme des hypergloses consiste à rajouter une glose de huit vers **dans chaque interligne** du dizain qui vient d'être décrit, que j'appellerai l'Hyperpoème. Ainsi, ce dizain recteur donnera naissance à un cycle de dix nouveaux dizains, que j'appellerai les hyperpoèmes dérivés.

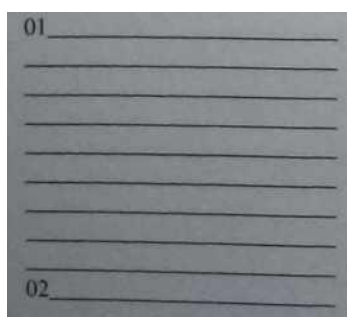
L'Hyperpoème est composé de dix vers recteurs, numérotés ici en chiffres arabes :

Poème recteur (Hyperpoème) :



01 _____
02 _____
03 _____
04 _____
05 _____
06 _____
07 _____
08 _____
09 _____
10 _____

Le premier **poème dérivé** est une **glose interlinéaire** qui s'écrit entre le premier et le deuxième vers du poème recteur (entre les vers 01 et 02, dans la première interligne) :



01 _____

02 _____

A blank sheet of white paper with horizontal blue or grey ruling lines. The lines are evenly spaced and run across the width of the page. There are approximately 10 visible lines. On the left side, there are some faint markings: "02" near the top and "3_" near the bottom. At the very top edge, there is a small portion of another document visible, showing the words "CHILD" and a number "6".

[illegible]

À l'intérieur de ce premier cycle, l'un des poèmes dérivés (au moins) doit être composé entièrement de vers recteurs. Il devient ainsi un *deuxième hyperpoème*.

Ce deuxième hyperpoème est un poème recteur qui donne origine à un deuxième **cycle** de gloses interlinéaires enchaînées et circulaires,

À l'intérieur de ce deuxième cycle un poème dérivé (au moins) devient hyperpoème.

Ce troisième hyperpoème donne origine à une nouvelle série, et ainsi de suite, *ad infinum*.

N.B L'ensemble très détaillé des techniques de construction du Livre -glose, hypergloses, centon, hypersonnets et hyperpoèmes-, qu'il serait trop fastidieux d'exposer ici, doit paraître prochainement sous la forme d'un numéro de **Mezura** (documents du Centre de Poétique Comparée, INALCO, Paris).

ANNEXE II. SOURCES DE L'HYPERSONNET

(Selon leur place dans l'Hypersonnet ou dans les sonnets d'origine, chaque vers est noté par un chiffre d'ordre, tandis que ses deux hémistiches sont notés par « a » ou par « b »; l'orthographe des vers anciens a été modernisée. Les sources des hémistiches 1b, 2a, 2b, 3b, 7a, 8b et 10b, non rééditées autrement depuis le XVIème et le XVIIème siècles, peuvent être consultées dans l'anthologie de Jacques Roubaud. **Soleil du Soleil**, P.O.L, 1990)

Premier quatrain :

1a — «Pour vous en un sonnet», Boris Vian (1920-1959), in **Cent sonnets**, sonnet **Poissons**, vers 1b.

1b — « De la Couronne ronde », Guy Le Fèvre de La Bodene (1541-1590), in **La Galliade**, sonnet « Comme de l'infini de la Couronne ronde », vers 1b.

2a — « Prenant leurs plus beaux traits », Siméon-Guillaume de La Roque (1551-1615), in **Œuvres**, sonnet XXII, « Si le peintre excellent, le Phénix de son âge», vers 4a.

2b — « A cent refrains divers », Flaminio de Birague (1550- ?), in **Les premières œuvres poétiques**, sonnet « Zéphyre, père aux fleurs aux épaules dorées », vers 6b.

3a — « Je compose en esprit », Paul Valéry (1871-1946), **Album de vers anciens**, sonnet « Je compose en esprit, sous les myrtes, Orphée », vers 1a.

3b — « Aux yeux de tout le monde », Marin Le Saulx, dit « Du Saussé » (?- ? XVIIe siècle), in **Théanthropogamie**, sonnet « De ma lune qui luit en candeur toute pleine», vers 10b.

4a — « Une conjonction », Jean Cassou (1897-1986), in *Trente-trois sonnets composés au secret*, sonnet XII. « Les songes assidus qui par la main se tiennent », vers 7a.

45 — « De[s] prophétiques vers », Jean de La Ceppède (1548-1623), in *Œuvres*, sonnet « L'homme monte inégal et ne peut la nature », vers 8b.

Deuxième quatrain :

5a — « Figure d'une hélice », Raymond Queneau (1903-1976), in *Sonnets*, sonnet *Écrit plusieurs mois avant le couronnement d'une reine d'Angleterre*, vers 2b.

5b — « À nulle autre seconde » Pierre de Ronsard (1524-1585). Septiesme livre des Poèmes, sonnet *Épithaphe du comte de Sancerre*, vers 11 b

6a — « Vertige[s] d'univers », Jules Laforgue (1860-1887), m *Le sanglot de la terre*_y sonnet *Médiocrité*, v 12a

6b — « Ce petit univers », Antoine Girard de Saint-Amant (1594-1661), in *Dernier Recueil de diverses poésies* (1658), *Sonnet sur Amsterdam*[^] vers 2b

7a — « Par son cercle sans Fin », Nicolas Le Digne (7-1614), in *Les Fleurettes du premier meslange*_t sonnet « Par son cercle sans Fin l'An porte témoignage >* vers la.

7b — « Plus que jamais abonde », A. Saint-Amant [pseudonyme de Didier Coste (né en 1946)]_J, in *La Leçon d'Otilia*, Paris, La Différence. 1995, sonnet B Rien n'a changé, pourtant, aux manières du monde », vers 2b.

8a — « En mille et mille tours », Jean-Baptiste Chassignet (1571 7-1635 ?), in *Le mespris de la vie et la consolation contre la mort* (1594). sonnet V. I Assieds-toi sur le bord d'une ondante rivière », vers 3b.

8b — « Qui toujours sont ouverts », Pierre de Marbeuf (1596-1645), in *Recueil des vers*, sonnet *Les Aureilles d'Amaranthe*, vers 7b.

Premier tercet :

9a — « Pleine de souvenir », Albert Samain (1858-1900), in *Au jardin de T Infante*_% sonnet *Musique*, vers 5b.

9b — « Cette splendeur rayonne », François Coppée (1842-1908), in *Œuvres*, sonnet *Le Reliquaire*, vers 9a.

10a — « Modulant tour à tour », Gérard de Nerval (1808-1855), in *Les Chimères* _y sonnet *El desdichado*, vers 13a.

10b — « La lumière et l'obscur », Gabrielle de Coignard (7-1594), in *Œuvres chrestiennes*_y sonnet « M'éveillant à minuit, dessillant la paupière », vers 12b.

lia — « Pour rassembler à neuf », Charles Baudelaire (1821-1867). m *Les Fleurs du mal*, sonnet *Uennemiy* vers 7a.

11b — « [D']un passé qui s'étonne». Vincent Muselli (1879-1956). *Les Tra-vaux et les Jeux*, 1914, sonnet *Le Graveur*, vers 12b.

Deuxième tercet :

12a — « Immense et condensé », Paul Verlaine (1844-1896), in *Jadis et Na-guère* (1885), sonnet *A la louange de Laure et de Pétrarque*^l vers 4b

12b • — « Vertigineux et sûr », José-Maria de Heredia (1842-1905), in *Les Tro-phées*. sonnet *Andromède au monstre*. vers 12b.

13a — « Le sonnet séculaire », Alfred de Vigny, (1797-1863) in *Œuvres Complètes*, sonnet « À Evanste Boulay-Paty », vers 9b.

13b — « Avance sa Couronne », Joachim Du Bellay (1522-1560), in *Les Regrets*, sonnet « Combien que ton Magny ait la plume si bonne », vers 8b.

14a — « Dans ces cycles, si grands », Charles Cros (1842-1888), in *Le Coffret de santal, Sonnet métaphysique*, vers 1a.

14b — «Épars dans le futur», Stéphane Mallarmé (1842-1898), in *Poésies, Tombeau d'Edgar Poe*, vers 14b.

CRITIQUES

Ave viator

À propos de Renaud Camus, *Sept sites mineurs pour des promenades d'arrière-saison en Lomagne*, (éd. Sables, 1994, 114 p.) et de son adaptation filmique, *Renaud Camus, Les chemins de la solitude* (52 min., Paris, Key Light Productions).

Dans l'œuvre protéiforme de Renaud Camus -l'une des plus secrètes, mais à coup sûr aussi l'une des toutes premières des lettres françaises contemporaines-, on sait que les divers ouvrages tendent à s'organiser en cycles, à se constituer en séries : journaux et textes autobiographiques, *Eglogues* (un grand « work in progress » d'inspiration avant-gardiste), romans à vocation plutôt historique, *Elégies* (genre peu pratiqué que l'auteur a vigoureusement renouvelé ces dernières années), essais enfin.

Consacré à première vue aux alentours du Château de Plieux, que Renaud Camus habite depuis peu et qu'il tente de rétablir dans sa gloire ancienne, *Sept sites mineurs pour des promenades d'arrière-saison en Lomagne* a inauguré le filon que creuse aussi son volume plus récent. *Le département de la Lozère* (Paris, P.O.L, 1996).

A mi-chemin de la « méditation » et de la « rêverie », ces pages échappent en effet à toute tentative de description rigide, tellement est riche leur matière -et somptueuse, la beauté de leur style. Tout en renvoyant à un certain nombre de lieux nommés, décrits et commentés, avec précision et subtilité, les promenades que Renaud Camus partage avec son lecteur ne se réduisent en rien à ce que pourrait proposer un quelconque guide touristique. *Sept sites mineurs* ne rejette pas les règles et principes de ce genre honorable : il les dépasse en transformant chaque paysage et chaque monument, pour modeste ou insignifiant qu'il paraisse, en véritable monument verbal et paysage rhétorique, obtenant par quelque nouvelle alchimie du verbe, d'une finesse et d'une élégance

absolues, le passage des signes du monde au monde des signes. Inutile, donc, d'aller vérifier sur place l'exactitude de l'évocation, la portée du témoignage : l'auteur n'y prétend guère et l'essentiel, ici, est de toutes manières ailleurs, dans la littérature pour tout dire, que Renaud Camus définit très généralement comme ce qui permet d'installer entre les choses et les choses, entre les signes et les signes, entre les choses et les signes, cette absence, ce vide, cette distance, qui fait toute la valeur d'un monde invivable.

Contrairement à tant d'autres livres sur le génie du lieu, qui soit s'enfoncent dans la seule description, soit se détournent du spectacle offert aux sens pour se réfugier dans les replis d'une intimité jalousement choyée, la prose de Renaud Camus est faite d'abord d'une oscillation entre ces deux pôles, disjoints et réunis en même temps.

Puisqu'il n'est pas interdit de rêver, souhaitons que les textes réunis dans ce volume, ou au moins quelques fragments choisis, puissent un jour prendre place dans ce paysage même qui est le leur, ou plutôt qu'ils ont déjà transformé de façon si radicale (car pour qui connaît le château d'eau de Saint-Créac ou la chartreuse du Castéron, par exemple, il doit être absolument clair que les pages de Renaud Camus en sont moins l'équivalent verbal que l'instrument qui les fait désormais exister, dans notre imagination comme devant nos yeux). Comment ne pas désirer qu'ils puissent se donner à lire, ou à deviner, là où ils furent écrits, là aussi où le lecteur est appelé à les écrire à son tour, en *arpentant autrement*, le regard et le pied plus instruits, les lieux ainsi révélés ? Et pourquoi s'interdire de les graver dans la pierre pour les perpétuer au pied des arbres, au bord d'un étang, tout près d'une tour, afin que les y découvre le visiteur, afin aussi qu'il suive du doigt le sillon des lettres, attentif aux formes matérielles des mots jusqu'à en perdre même le sens !

Mais assez de cette rêverie. Sa réalisation aurait peut-être pour effet d'arracher ce livre à l'œuvre dont il émane et qu'il réfléchit d'une manière à la fois si heureuse et si tendrement mélancolique. *Sept sites mineurs*, qui est peut-être le plus accessible des ouvrages de Renaud Camus, peut en effet se lire aussi comme ce que les Anglais nommeraient, transposé en français, un « compagnon de lecture » (a *readers' compamon*). Il constitue le meilleur aperçu qu'on puisse s'imaginer de certaines des écritures de cet auteur, d'une palette stylistique toute en nuances et moirures dont il offre moins un banal *résumé* qu'un superbe *échantillon*.

C'est le livre même, on l'aura compris, qui est ici le vrai voyage. Le livre et les livres, indistinctement, car comme l'avait bien vu Borges,

la **littérature** est infinie pour la bonne et simple raison qu'un livre à lui seul **peut l'être** déjà. Gageons que *Sept sites mineurs* fait partie de ces **ouvrages qui** font aimer d'un même élan la bibliothèque et le monde (la **manière** dont Renaud Camus y parle d'un roman qu'il lisait à vingt ans. **à Venise**, par exemple offre de cette ferveur une illustration superbe).

Jan Baetens

Vérités du détour

À propos de Michel Falempin, *L'apparence de la vie* (Paris, Ivréa, 1995) et *La prescription* (Paris, Arléa, 1996).

Qu'on nous en excuse, mais une brève digression paraît la mieux appropriée à introduire, du reste en oblique, l'approche directe en étant peut-être interdite, les deux livres que Michel Falempin vient de publier aux éditions Ivréa et qui prolongent, après l'aventure romanesque de *L'écrit fait masse* (Flammarion, 1976) et *La Légende travestie* (Flammarion, 1987), puis de l'ouvrage de transition qu'est le recueil *L'Œil occulte* (Presses de l'Imprimerie nationale, 1989), le tournant pris par son œuvre en prose dans ce qui en reste sans doute la meilleure porte d'entrée, *Gongora parmi les ombres* (Noésis, 1994).

On se rappelle en effet que, même à Hollywood, il est des films construits, ne fût-ce que tendanciellement, sur un interdit : refus du point de vue « objectif » sur le focalisateur interne (*La Dame du lac* de Robert Montgomery, qui ne montre jamais de l'extérieur le personnage par les yeux de qui nous découvrons la fiction), refus du montage (*La Corde* d'Hitchcock, qui prétend faire l'économie du montage en allant jusqu'à enchaîner les bobines sans solution de continuité), refus de la voix (*Le Voleur* de Russell Rouse, où l'isolement du protagoniste est rendu par la coupure de tout dialogue, la bande-son n'accueillant que des bruits de fond). Or, de l'avis général, chacun de ces films est un échec cuisant, le symptôme, voire la preuve de cette faillite étant le fait que dans l'œuvre des metteurs en scène respectifs les expériences en question sont restées des *hapax* sur lesquels personne n'a eu envie de revenir. Cet argument est de taille, comme le savent bien tous les inventeurs de formules nouvelles : seule leur reprise (et leur transformation nécessaire) par autrui est la garantie de leur survie créatrice. Cependant, à suivre par exemple les analyses d'un auteur comme Slavoj Žižek¹, la véritable cause de l'échec

tiendrait plutôt au fait que les censures diversement mises **en jeu** se tromperaient de cible, c'est-à-dire qu'elles feraient écran à la **non-censure** d'un phénomène plus essentiel (dans l'analyse de Žižek, **celui-ci est** d'ordre psychanalytique, mais cela constitue un autre **problème**). Resté hors d'atteinte, ce phénomène non-censuré fausserait **complètement**, de par sa persistance même, le jeu des interdits plus **superficiels**. Devenus ainsi tout à coup gratuits et arbitraires, le refus **d'un certain point de vue**, l'abandon du montage ou l'absence des dialogues, **n'arriveraient plus** à masquer leur caractère purement expérimental, **dans le mauvais sens du** terme : privés de tout véritable enjeu, ils **tourneraient en quelque sorte** à vide.

Que Michel Falempin parvienne à **poursuivre, de texte en texte**, l'aventure littéraire à haut risque **qu'il s'est assignée -ou qui s'est** imposée à lui, car on sent dès les toutes **premières lignes de n'importe** lequel de ses travaux qu'il s'agit de rien **moins qu'un** « jeu **g** ou encore du choix d'une formule un peu bizarre » **pour voir ce que ça donne** cela constitue à lui seul la preuve, pour **scandaleuse qu'elle puisse** paraître (puisqu'il se soucie de convaincre par **des voies inhabituelles** l'emporte sur tout souci classique de démonstration), **que la décision** initiale est au moins de nature à permettre le **travail de toute une vie** et que par conséquent, et malgré les palinodies **dont chaque nouvelle œuvre** de Michel Falempin porte aussi la trace, le **programme de départ s'appuie sur** une base qui en vaut à elle seule la peine.

On sait, pour peu qu'on **ait fréquenté les** autres proses de Michel Falempin, que ces textes, pour **reprendre** l'expression de Mallarmé, « évitent le récit ». On pourrait y **ajouter, dans** un esprit tout bianchotien, qu'ils s'ingénient non moins à **masquer** aussi leur « sujet ». En ce sens, et à rassembler les deux **perspectives** ainsi rehaussées -l'évitement du récit, la dissimulation du **sujet-**, l'art littéraire de Michel Falempin est parmi celles, rarissimes **pour ne pas** dire quasiment inexistantes aujourd'hui, qui fournissent **un acceptable** équivalent de ce que serait par exemple l'abstraction **dans l'art de peindre**.

Cette **formulation** est maladroite et prête au malentendu. 11 convient donc d'essayer de creuser une trop facile comparaison. Plutôt en effet **que de concevoir le récit et le** sujet sur le seul mode de l'absence ou, disons mieux, de la *soustraction* (il n'y a pas de récit parce que le **récit n'est pas là**; il n'y a pas de sujet parce que le sujet n'est pas là), il **importe de les envisager sur** le mode autrement plus paradoxal et surtout **autrement plus actif de l'exhibition et de l'effacement confondus**. Les **recherches syntaxiques** de Michel Falempin et son goût pour la **transposition, la nomination** oblique, la définition qui déplace autant qu'elle

fixe, visent moins à mettre le sujet ou le récit entre parenthèses (cette dimension joue certes aussi et pareille rature est probablement ce qui étaye le mieux la comparaison avec l'art abstrait) qu'à donner accès à une tout autre forme de récit et à une tout autre forme du sujet.

Pour être plus indirecte, la narration des textes en prose de Michel Falempin n'en est pas moins très réelle et bien présente. Mais loin de se river à quelque anecdote, toujours réduite à sa plus simple expression si l'on ose dire -le cadavre desséché d'un chat dans *L'apparence de la vie*, une voix faisant entendre un ordre dans *La prescription*-, la narration s'instille ici dans les plis des phrases. Elle en épouse l'architecture toujours imprévisible, souvent opaque au premier parcours, hérissée partout de pièges et d'apparentes impasses, de manière à induire une lecture à tâtons, puis à reculons, enfin non parfois sans raccourcis fulgurants. A la manière du narrateur de la *Recherche*, qui découvre à la fin de son itinéraire que les deux « côtés » jugés si éloignés l'un de l'autre en fait se touchent presque, le lecteur d'une phrase de Michel Falempin finit régulièrement par être en mesure de conjindre ce que tout paraît désarticuler. Le voyage, ici, se fait autour d'une phrase.

Le même effet d'une proximité absolue qui perd l'observateur, du moins momentanément, se constate à hauteur du sujet, que font miroiter une myriade de périphrases elles-mêmes arborescentes (dans ces glissements aussi, faut-il y insister, se tapit un formidable coefficient de narration). Tout en s'astreignant au plus strict surplace thématique que l'on puisse s'imaginer, cette rigueur n'empêche à aucun moment le texte de fuser littéralement dans tous les sens. L'approche thématique d'un écrit de Michel Falempin s'apparente ainsi à une véritable exploration de l'encyclopédie -d'une encyclopédie très personnelle et surprenante s'entend-, tellement l'auteur découvre des expressions inédites à force de s'interdire ce qui lui serait venu spontanément sous la plume.

De tout cela s'ensuit une scintillation parfois douloureuse. Il arrive

en effet, mais c'est le pari que relève explicitement l'auteur, que le lecteur se perde ou perde courage dans le dédale de la phrase ou qu'il ne voie plus très bien, comme dans les dessins à anamorphose non élucidés, que des taches, qu'il ne distingue plus que des mots dont le sens pourtant connu ne l'aide plus à comprendre la signification globale des mots mis bout à bout dans l'énoncé.

Par moments on a envie de regretter cette intransigeance absolue, qui tend à conlondre sans doute un peu vite exigence et manque de lisibilité. La négation du facile et le refus des stéréotypes ne passent pas

nécessairement par l'adoption d'un style qui décourage le lecteur même pourri de bonne volonté, surtout si les clés de lecture, les protocoles de déchiffrement, ne sont pas très clairement signalés dans le texte. Michel Falempin est même le contraire d'un écrivain « à procédé », tellement il s'efforce d'empêcher la **lecture par anticipation**, qui s'appuie sur le **déjà lu** pour mieux s'orienter dans le **non encore lu**. Pareille démarche, pourtant, n'a rien de déshonorant, puisque l'inédit recherché par Michel Falempin gagnerait à se faire évaluer par rapport à des mécanismes solidement établis et faciles à détecter.

En même temps, telle obscurité essentielle est le prix à payer pour les leçons qu'on tire de cette prose artificieuse, artificielle, artiste au maximum, qui refuse de se livrer sans effort conséquent de qui en franchit le seuil. La difficulté exacerbée et par moments exaspérante est aussi ce qui fait le prix de cette œuvre si inactuelle, et d'ailleurs actuellement sans égale. La prose de Michel Falempin est de celles qui résistent, mais à l'époque plus qu'au lecteur patient. Elle est aussi de celles, et c'est pourquoi il faut absolument la lire, qui maintiennent vive une conception très haute de la chose littéraire.

Jan Baetens

NOTE

| Slavoj Žižek, *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge (Mass.), MIT, 1991, p. 42 sq.

Poésie holorime, valeur d'usage

À propos de Daniel Marmié, *De la reine à la tour* (éd. de Fallois, 1995)

Comment lire le recueil de Daniel Marmié, *De la reine à la tour* ? Que penser de ses « cent poèmes holorimes » ? Par quel biais aborder un parcours aussi radical, aussi intransigeant dans l'application de sa règle principale, cette expansion de la rime à la totalité du vers ?

Trois emplois, de suite, se présentent à l'attention.

Il y aurait moyen, pour commencer, d'exploiter le principe du vers holorime, et ses possibilités de variation quasi illimitées, pour mieux s'insurger contre les idées vieillottes de la poésie, du sujet, de l'écriture ou encore du texte. *De la reine à la tour* prouve en effet qu'il est possible de créer, non pas à partir de quelque moment d'inspiration, mais justement à partir d'un protocole très strict, d'apparence même castratrice : ne rédiger de vers que doubles, le second volet de chaque structure étant l'écho manipulé -plus ou moins décalé, plus ou moins trafiqué- du premier. La tentation d'arborer cette lecture sacrilège, car purement technique, est d'autant plus forte que l'efficacité de la procédure perturbe. Car s'il est vrai que le champ de l'homophonie est aussi vaste et divers que le suggère Daniel Marmié, il n'est plus possible de confiner les phénomènes de scission sonore au seul enclos de la poésie holorime; c'est, du coup, tout le champ verbal tout entier qui s'en voit touché. Après avoir lu Daniel Marmié, le lecteur aura du mal à freiner l'afflux d'homophonies « sauvages » à l'intérieur de n'importe quelle poésie, y compris la moins réglée qui soit. Bref, *De la reine à la tour* attaque et contamine à la fois le corpus classique. Cependant, pareil usage du livre n'est guère utile et risque même de masquer une leçon plus essentielle. Contrairement à bien d'autres procédés qui dénoncent l'arbitraire et la fadeur de la versification en la cassant aveuglément, le travail de Daniel Marmié

promeut une contestation **par le haut**, c'est-à-dire par l'invention d'un jeu de règles plus complexe et surtout plus cohérent.

En second lieu, on pourrait utiliser ce livre pour souligner la prouesse de l'auteur et son extraordinaire doigté. Nul doute que Daniel Marmié est bien meilleur poète que beaucoup de voyous-voyants. Mais d'une telle lecture, les effets seraient plus néfastes encore, puisqu'ils tendraient à restaurer le noyau dur de chaque doxa poétique : la croyance en l'âme du poète, en son irréductible exception (de la même façon, soit dit entre parenthèses, on a sans doute rendu un mauvais service à un écrivain comme Georges Perec en insistant trop étroitement sur l'ahurissante ingéniosité de sa production, sur le côté pantagruélique de son savoir-faire). Ce n'est pas la **performance** qui compte, mais les **enjeux** d'une pratique.

Une troisième approche est donc nécessaire, qui mette en avant la véritable **valeur d'usage** du livre de Daniel Marmié, les enseignements, techniques et autres, qu'il contient pour tous ceux qui, à son instar, s'intéressent à l'écriture hyperconstruite. Car **De la reine à la tour** est avant tout un volume capable de **rendre service**, son utilité étant à la fois celle de l'exemple comme celle de la théorie.

Sans nul souci d'exhaustivité, j'aimerais soulever ici quatre aspects de ce travail, qui représente à mes yeux une contribution essentielle et exemplaire au dossier de la contrainte.

Une première observation concerne la **nature** même du stimulus holorime, qui s'avère clairement ne pas être une technique basée d'abord sur la dimension sonore du langage. Au contraire, dans les vers holorimes le phonisme joue un rôle plutôt secondaire. Les possibilités de transcodage sonore y sont en effet tellement nombreuses -surtout dans une langue aussi minée de calembours que le français- que seule la transcription donnée en contrepoint permet de **fixer** effectivement le double phonique virtuellement présent dans le vers initial. Dans un vers comme « Et le sang fin gouttait, Maître, au beau, beau dos d'O » (p. 20), par exemple la réplique homophone « Elle, sans fin, goûtait métro, bobo, dodo » n'apparaît qu'à travers son inscription grammaticale. À elle seule, la lecture à haute voix du premier vers est insuffisante pour imposer cette version : d'autres variantes se présentent non moins à l'esprit (« Hèle sans fin, goûte tes mètres, aube au beau dodo », notamment). La réarticulation du matériau de départ s'appuie donc moins sur la **transphonation du flux sonore** que sur le **redécoupage visuel de la chaîne morpkématique**, celui-

ci précédant logiquement celle-là. D'un vers à l'autre, les sons changent beaucoup plus qu'on ne le croit : la segmentation de la matière verbale

est autre, la distribution des accents et le débit aussi, tout comme les valeurs phonologiques de nombreuses unités (l'identité des sons dont se targue la poésie holorime n'est la plupart des cas que fort approximative et n'est acceptée que dans l'ensemble de la phrase où elle se manifeste). La poésie holorime, en d'autres termes, n'est envisageable en français qu'en tant que manœuvre écrite. Le graphisme ne *note* pas le procédé, au sens où le ferait une transcription en symboles de l'alphabet phonétique : il l'*engendre* dans une sorte de *morphing* sonore. Les conséquences de ce changement de perspective ne sont pas minces : elles obligent, entre autres, à réfuter le clivage trop facilement admis entre figures visuelles (graphico-iconiques) d'une part et figures sonores (phoniques) d'autre part. Un examen plus serré pourrait d'ailleurs révéler de plus grands empiètements encore du versant graphique sur les pans sonores de l'ancienne rhétorique.

Cette première remarque sur la nature de la règle tire aussi à conséquence pour le *statut* même du procédé. Pour peu qu'on accepte que le second vers doit réellement être couché par écrit pour s'imposer au détriment de ses concurrentes, il faut bien en déduire que la contrainte holorime excède en tous points le domaine des contraintes traditionnelles. De celles-ci, ne prétend-on pas souvent qu'elles peuvent ou bien être exhibées ou bien rester implicites, presque au choix ? L'exemple de la poésie holorime, où le double doit être explicité pour devenir pertinent de façon autre qu'anarchique, n'indique-t-il pas que *cacher* la règle signifie en fait la *détruire*, et non pas *Venfouir* —anecdotiquement, provisoirement— ainsi que l'avancent imprudemment les défenseurs du « procédé caché » ? Les *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel, par exemple, dont la règle de base (holorime du reste) est pourtant connue, mais non son élaboration concrète, témoignent *a contrario* de cette *nécessaire lisibilité* de la contrainte. Puisque l'explicitation de la variante n'est pas seulement une *dénudation* du procédé, mais une véritable *réinterprétation* du segment initial, la technique du vers holorime *ne peut exister à l'état latent* (sauf bien sûr, répétons-le, à l'état d'amorce un rien sauvage). Ici encore, les implications pour le champ des contraintes tout entier sont puissantes. Trop de fois considéré comme quelque chose d'adventice, le caractère même de lisibilité se révèle absolument fondamental.

Troisièmement, la joyeuse réussite du livre de Daniel Marmié enjoint à poser la question du *rendement* d'une règle. Sur le plan quantitatif, il faut ainsi se demander comment l'énonciation d'une règle peut donner lieu à l'élaboration d'un *genre*, car telle semble bien être l'ambition de force inventeurs de nouvelles contraintes. Sur le plan de la qualité,

le problème se pose de façon tout aussi aiguë : le saut de la règle au texte est une épreuve du feu qui débouche parfois sur les pires fadeurs, si elle ne fait pas simplement reculer les praticiens moins audacieux | La réponse des « cent poèmes holorimes » prouve sans ambiguïté que la capacité d'une règle à se muer en corpus de textes, au sens noble du terme, est directement fonction de son aptitude intégrative. Plus une contrainte se lie à d'autres procédés, plus elle aura de chances à provoquer de vrais textes, satisfaisant aussi sur le plan des exigences de la qualité. Le minimalisme de Daniel Marmié ne brime pas l'éclosion du texte, il sert de tremplin.

Cette ouverture foncière de la règle, qui peut aller, au bout du processus, jusqu'à la relégation de la contrainte à une place moins voyante et moins prestigieuse, attire l'attention sur un dernier élément, capital dans ce type d'ouvrages : la dimension psychologique du passage à l'acte. Séduit par les contraintes, l'écrivain-lecteur doit à un moment ou un autre se poser la question de la suite à donner à sa lecture. La démonstration de Daniel Marmié pourrait éblouir le lecteur au point de l'effaroucher, l'empêchant ainsi de prendre le relais. Comment se fait-il que le lecteur se sente le courage aussi bien que l'envie d'ajouter à **De la reine à la tour** un cent-et-unième poème, au moins, et sans doute bien d'autres encore, au lieu de se sentir paralysé face à l'exploit de l'auteur ? Visiblement, un rôle essentiel est ici dévolu au degré d'incertitude et d'impureté que tolère la mise en texte de la contrainte. Celle-ci sera d'autant plus facile que la règle de production accepte de s'agglutiner à d'autres règles, voire de s'effacer devant elles. A la limite, tout le parcours du livre de Daniel Marmié, qui commence par les formules les plus élémentaires pour terminer par des solutions plus complexes où les problèmes du sonnet et du pastiche priment largement la seule contrainte holorime, avant de donner congé à la contrainte initiale, transpose en quelque sorte cette vie et mort de la contrainte, laquelle n'est jamais chez Daniel Marmié un **but en soi**, mais un **outil d'écriture**.

Il est bien d'autres surprises que nous **ménage De la reine à la tour**. C'est un plaisir d'y renvoyer les lecteurs de cette revue.

Jan Baetens

NOTE

j Le « morphing » est un type de création d'image assistée par ordinateur qui consiste à transformer progressivement, sans solution de continuité, une donnée visuelle en une autre (par exemple un jeune homme en vieillard).

Sur le numéro 6 des « Cahiers Perec »

L'œil, d'abord... Georges Perec et la peinture. Cahiers Georges Perec, n° 6, Seuil, 1996, 235 p.

Après une longue interruption (le précédent numéro consacré aux poèmes hétérogrammatiques de Georges Perec -forme qui ne devrait pas laisser la revue **Formules** indifférente- date de 1992) et un changement d'éditeur, les **Cahiers Georges Perec** reparaissent avec ce numéro 6 consacré à Georges Perec et la peinture.

Vaste domaine, déjà bien exploré, mais surtout dans des travaux universitaires (thèses et mémoires) pour certains déjà anciens et pour la plupart peu accessibles. Voici donc la chose débattue sur plus grande échelle (ne rêvons pas et n'allons pas jusqu'au grand public...) et c'est bien. Débattons.

On peut, c'est bien le moins à propos de Perec, risquer une tentative de classement et distinguer dans cette livraison trois grands ensembles : des écrits, notes ou propos autographes inédits, des outils de travail ou de lectures, des analyses critiques.

Du côté des inédits, donc, essentiellement trois documents à propos de Klee : un texte rédigé **-Défense de Klee-** et deux séries de pages de carnets où alternent croquis, listes de tableaux et notes un peu plus élaborées. Concernant cet ensemble de jeunesse (**Défense de Klee** date de 1959, les pages de carnets ont été rédigés à l'occasion d'un voyage en Suisse en 1964), il y a peu à dire, sinon que le plus original me semble indubitablement... les pages de présentation dues à Jean-Yves Pouilloux. Pour le reste, on y retrouvera des bribes et des croquis qui attireront dans le pire des cas le graphologue, dans le meilleur le généticien et un texte sur Klee qui transpose à la peinture le discours esthétique en vigueur au sein de **la Ligne générale**, c'est-à-dire, à quelques nuances près, celui qui se tenait, vers la fin des années cinquante, entre les khâgnes de Louis Le Grand ou d'Henri IV et la rue d'Ulm (ça ne nous rajeunit pas, comme disait Alphonse Allais). S'il y a dans tout ce remuement d'idées quelque

intérêt, c'est de nous montrer, a posteriori, à quoi, grâce à son travail spécifique, le jeune Georges Perec a échappé ! En revanche, à l'autre extrême de la chronologie, l'improvisation de Perec au cours d'une table ronde à Bologne en novembre 1981 est plus que suggestive sur la manière dont l'écrivain concevait les relations formelles entre écriture et peinture.

Les outils de travail sont précieux. D'une part, avec ce numéro commence la publication d'une *Bibliographie des études perecquiennes*. Cette première livraison couvre la période 1965-1981, soit depuis *les Choses* jusqu'à la dernière année de production. Pour avoir participé à l'entreprise, je fais appel ici aux lecteurs pointilleux et exigeants pour pointer les erreurs et les lacunes toujours inévitables dans ce genre de recensement ! D'autre part on trouve pour la première fois une reproduction, commentée par quatre chercheurs, du « cahier des charges » d'*Un*

cabinet d'amateur, c'est-à-dire l'indication des passages de *La Vie mode d'emploi* à partir desquels Perec a élaboré les tableaux fictifs de son récit. On regrettera que le commentaire n'exploite pas toujours la richesse de ces indications. Un seul exemple, à propos du tableau n° 2 *Les Cavaliers arabes*, emprunté au chapitre *U* de *La Vie mode d'emploi* : affirmer péremptoirement qu'aucune « indication bibliographique ne permet d'identifier les récits dont sont tirés les passages cités par le narrateur de *La Vie mode d'emploi* » est pour le moins étrange. Un simple coup d'œil au cahier des citations (désormais publié en fac-similé, je

le rappelle) permet en effet de retrouver dans 1 *Histoire de l'infamie*, de Borgès, à la page 113 ces « figures parfaites » représentant des cavaliers

arabes « sur leurs rapides montures, chevaux ou chameaux ».

Restent les analyses. Elles aussi portent sur les deux bouts de la chaîne chronologique. D'un côté, une étude consacrée au premier roman achevé, mais non publié, de Georges Perec, *Le Condottiere*, dont le tapuscrit a été retrouvé par David Bellos et dont la figure centrale est un faussaire, Gaspard Winckler qui essaie de fabriquer un faux Antonello de Messine et, n'y parvenant pas, assassine son commanditaire. De l'autre, deux articles sur *La Vie mode d'emploi* et plusieurs lectures du dernier ouvrage publié du vivant de Perec, *Un cabinet d'amateur*, exercice obligé

puisque ce récit fait de la peinture son sujet central et porte en sous-titre « Histoire d'un tableau ». Notons au passage que toute la production perecquienne s'inscrit ainsi symboliquement entre deux sous-titres :

L'ensemble est éclectique, avec ici les inévitables interrogations-variations sur les rapports du vrai et du faux, là des analyses plus systématiques sur l'accrochage des toiles dans l'immeuble du 11, rue Simon-Crubellier ou le repérage d'un réseau formel extraordinairement complexe et retors autour du **Saint Jérôme** d'Antonello de Messine. Diversité parfois redondante mais souvent stimulante, et offrant au total, dans sa variété, une image assez fidèle des approches actuelles d'une œuvre qui réserve encore maintes surprises à qui voudra bien s'appliquer à la scruter avec toute l'attention requise par l'épigraphe vemienne de **La Vie mode d'emploi** -.«Regarde de tous tes yeux, regarde.» «L'œil, d'abord... », c'est aussi, c'est d'abord celui du lecteur.

Bernard Magné

ÉCHOS
ET NOTES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

A LA REVUE « FORMULES » ET AUTOUR

1 — APPELS À CONTRIBUTIONS

De nombreux jeunes et très jeunes écrivains écrivent des textes à partir de contraintes (par exemple, ceux qui fréquent le site Internet Oulipo créé par Philippe Bruhat). *Formules* voudrait publier un dossier de et sur leurs travaux à partir de son numéro 2. Nous serions donc heureux de recevoir en lecture ce type de contributions qui peuvent être adressées à **Formules**, 79, rue Manin.

En étroite collaboration avec la Bibliothèque Municipale de Saint-Quentin (Aisne), **Formules** a commencé un projet à long terme de Bibliographie Générale des Littératures à Contraintes (bibliographies de créateurs, études sur auteurs, rhétorique et théorie littéraire des contraintes, etc.). Nous recevrons donc avec plaisir toutes informations bibliographiques, separata, etc, sur ce sujet.

2 — NUMÉRO SPÉCIAL

Formules publiera dans un avenir prochain un numéro spécial consacré à la poésie formelle contemporaine.

3 — TRADUCTION

La Fondation Noésis décernera pour la première fois en 1998 le prix Angel Crespo (assorti d'une bourse résidentielle) destiné à récompenser et à encourager un traducteur de poésie contemporaine entre **langues** romanes. Les travaux portant sur la poésie formelle sont tout **particulièrement** les bienvenus. Pour tous renseignements s'adresser **par** courrier électronique à <didier.coste@wanadoo.fr> .

RENCONTRES, COLLOQUES, SEMINAIRES

Mallarmé, et après?

(colloque de Toumon, septembre 1998)

On y songe comme à quelque chose qui eût pu être ; avec raison, parce qu'il ne faut jamais négliger, en idée, aucune des possibilités qui volent autour d'une figure, elles appartiennent à l'original, même contre la vraisemblance, y plaçant un fond légendaire momentané, avant que cela se dissipe tout a fait.

Stéphane Mallarmé: « Arthur Rimbaud »

Sur les lieux d'une crise inoubliable, en ces mornes temps où se célèbre un peu partout Mallarmé-tel-qu'en-lui-même-enfin..., l'idée d'un Mallarmé-tel-que-les-autres-aussi... nous a paru s'imposer. Le sort (*fortuna*) d'un écrivain majeur est peut-être de donner sa chance (*fortuna*) à l'avenir, en le dotant d'un capital (*fortuna*) qu'il appartient à d'autres d'exploiter, d'augmenter ou de brûler. Pour désigner l'après d'une oeuvre, le vieux mot de fortune n'est-il pas le moins calamiteux, malgré ses connotations éconômistes? (Il suffit de lui comparer influence, héritage, école, filiation ou encore postérité, pour comprendre).

Loin des affaires de famille mais près des oeuvres, on se propose d'interroger les théories et les pratiques de ceux qui, lisant Mallarmé, en ont tiré quelque profit ou conséquence dans leur travail de réflexion et d'écriture.

En rigueur, ces relations se pensent comme des rencontres de systèmes plus ou moins complexes: à quels niveaux de structuration le branchement d'un système à l'autre s'effectue-t-il? Selon quelles transformations, à sens unique, en réciprocité? Quel est le rapport de la performance ultérieure à l'état du texte repris, à la contrainte et à la

liberté? Peut-on dire de certaines possibilités quelles "appartiennent g l'original" et d'autres, que l'original leur appartient, "même contre la vraisemblance" de l'histoire littéraire?

Leur surgissement dessine autour de l'oeuvre réelle sa virtualité productive.

Ces voies nouvelles, on les epxlorera tant sur le front de l'écriture, poétique, romanesque, critique ou mixte, que du côté d'autres arts (musique, peinture). Avant que cela -qui pourrait bien avoir nom. la modernité de Mallarmé- se dissipe tout a fait...

Le colloque est organisé par Daniel Bilous (Umv. Stendhal. Grenoble III) et la revue Formules.

Pour tout contact:

Daniel Bilous - 78 av. Joseph Durandy - F-06200 Nice

tél. 04 93 44 55 03

Université *Paris VIII*

Laboratoire *Paragraphe*

Revue *Hypertextes et Hypermédias*

Quatrième conférence internationale

Hypertextes et hypermédias

Réalisations, outils et méthodes

25-26 septembre 1997

Présidence : Jean-Pierre Balpe (Pans VIII) et Marc Nanard (LIRMM, Montpellier)

Le laboratoire Paragraphe de l'Université Paris VKI organise sa 4ème conférence, en collaboration avec la revue Hypertextes et Hypef*. médias (éd. Hermès). Douze ans après les premiers pas de t'audiovisioel interactif, les techniques sont sujettes à l'engouement médiatique lié ils- « vague Internet ». Cependant, en dehors de quelques percées comme IfS- visites de musées interactives, les catalogues de pièces détachées ou les jeux sur CD-ROM, et d'essais méritoires d'encyclopédies ou ItvresÆi^ ironiques, ces techniques cherchent encore leur voie et connaissent une

diversité croissante d'approches. La conférence mettra en contact concepteurs, réalisateurs et utilisateurs de ses outils, dans un esprit résolument pratique.

Parmi d'autres, quelques thèmes stratégiques pour les développements futurs seront abordés: modèles formels d'hypertextes; expériences de conception; navigation et interrogation d'hypertextes; génération automatique de liens hypertextuels et indexation; cartographies automatiques pour la navigation; environnements auteurs; évaluations et méthodes d'évaluation; hypermédias pour la littérature et la culture; ergonomie des applications hypermédias; Internet et hypertexte réparti; évaluation d'applications sur Internet; méthodes de spécification; méthodes de conduite de projets; problèmes de maintenance; hypermédia et enseignement; processus cognitifs et hypermédias.

Contact :

Imad Saleh ou Alain Lelu
univ. Paris VIII- Dépt Hypermédias
2, rue de la Liberté
93256 Saint Denis Cedex 02
tél.: (0/1) 49 40 67 58
fax : (0/1) 49 40 67 83
e-mail : conf97@labart.univ-paris8.fr ou lelu@cnam.fr

Université de Pau et des Pays de l'Adour
Centre de recherche sur les *Poétiques et les modèles critiques*

Colloque international
Propriétés de l'écriture
13-15 novembre 1997

Présidence : Jean Gérard Lapacherie (univ. de Pau)

L'objet de ce colloque consiste à explorer quelques propriétés de l'écriture, telles que les ont isolées et étudiées les auteurs suivants (la liste qui suit n'est qu'indicative) : Jack Goody (*La raison graphique*, éd.

de Minuit), Roy Harris (*Sémiologie de l'écriture*, éd. du CNRS). Jacques Anis (*De l'écriture*, éd. De Boeck) ou Anne-Marie Christin (*L'image écrite*, éd. Flammarion).

On partira, à titre d'hypothèses, des conceptions suivantes : écrire, c'est tracer sur un support de matière quelconque, au moyen d'un outil, de la substance encrée : quelque chose que l'on nomme des signes, et que l'on a nommé jadis ou ailleurs marques, notes, traits, figures, taches, et dont les fonctions diverses et variables restent à déterminer. Est postulée l'autonomie de l'écriture entendue dans le sens suivant : l'écriture est régie par des lois qui y sont propres, qui ne sont pas données ad vitam aeternam, que les hommes ont mises au point à force de tâtonnements, qui peuvent évoluer. L'objet écriture peut être re-construit à partir d'un corpus pertinent, ce qui implique que soient abandonnés les corpus convenus faits de listes ou alphabets et de tableaux. U est préférable de réunir, en un corpus « contemporain », des documents écrits, non pas des alphabets, mais des livres; des écrits « mécaniques » et « manuscrits »; des écrits administratifs (la littérature grise); des formulaires; des affiches, des annuaires, etc.

Contact

Jean Gérard Lapacherie
Université de Pau et des Pays de l'Adour, BP 576
64012 Pau Université cedex

Who's who in Formuland?

Jan Baetens enseigne à l'Université de Louvain. Il est l'auteur de *Lieux de l'écrit*, en collaboration avec le photographe Milan Chlumsky (Les Impressions Nouvelles, 1994) et d'une dizaine d'ouvrages de théorie et de critique littéraire, dont *L'éthique de la contrainte* (Louvain, Peeters, 1995), une série de microlectures des poètes contemporains les plus proches de l'esprit défendu par *Formules*.

Marcel Bénabou enseigne à l'université de Paris Vü. Membre de l'Oulipo, il est l'auteur de plusieurs ouvrages d'érudition et de fiction, parmi lesquels il faut nommer surtout *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres* (Hachette, 1988) *Jette ce livre avant qu'il ne soit trop tard* (Seghers, 1992) et *Jacob, Ménaïem et Mimoun, une épopée familiale* (Seuil, 1995).

Jacques-Denis Bertharion, agrégé de lettres modernes, est l'auteur d'une thèse intitulée *Georges Perec, une aventure sémiologique*, et de diverses publications sur Perec, dont *Je me souviens, un cryptogramme autobiographique*, dans le n°2 du *Cabinet d'amateur*.

Daniel Bilous enseigne à l'université Stendhal (Valence/Grenoble III). Ancien rédacteur de la revue *T.E.M., Texte en main*, il s'est depuis toujours intéressé au partage de l'écriture, notamment dans le cadre des ateliers d'écriture dont il est un des principaux animateurs et théoriciens en France. Il est également l'auteur de *Mallarméïdes*, une thèse sur les « réécritures » de Mallarmé et a publié de nombreuses études sur le problème du pastiche.

Jesüs Camarero enseigne à l'Université du Pays Basque à Vitoria. Membre du comité de rédaction de *Escrituras*, revue bilingue qui a réalisé un travail pionnier dans la revalorisation de la matérialité de l'écriture, il est l'auteur d'une thèse sur Michel Butor et vient de rassembler en volume ses articles sur Georges Perec dans *El escritor total*, (Vitoria, Arteragin, 1996).

Eric Clemens est écrivain et philosophe. Il a participé à l'activité de la revue TXT (1969-1993) depuis ses débuts. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages qui contestent fortement la séparation des « genres » comme dans la fiction poétique « De r'tour » (éd. TXT, 1987) et les travaux philosophiques « Le même entre démocratie et philosophie » (Bruxelles, Lebeer-Hossmann) et « La fiction et l'apparaître » (Paris, Albin Michel, 1996).

Didier Coste enseigne à l'Université de Bordeaux III. Il a publié plusieurs romans et recueils de poésie aux Éditions de Minuit et du Seuil à partir de 1963. Auteur d'une somme narratologique, *Narrative as Communication*, (Minnesota UP, 1989), il a aussi traduit de nombreux ouvrages anglais, espagnols et catalans, parmi lesquels des recueils de Feliu Formosa et Miquel Martí i Pol. Ses publications poétiques récentes comprennent aussi *XII Elégies* (éd. Noésis, 1990) et, sous le nom d'A. Saint-Amand, *La Leçon d'Otilia* (La Différence, 1995).

Michelle Grangaud a publié *Memento-fragments*, anagrammes, (P.O.L, 1987), *Stations*, anagrammes (P.O.L, 1990), *Renâtres*, ouvrage anagrammatique (Ecbolade, 1990), *Geste*, narrations (P.O.L, 1991), *Jours le jour*, chronique (P.O.L, 1994), *Po'mes fondus* (P.O.L, 1997). Elle est depuis peu membre de l'Oulipo.

Patrice Hamel travaille dans la plupart des domaines liés au spectacle (opéra, théâtre, danse), ainsi qu'au visuel (B.D., typographie) et a réalisé un long métrage, *Séduction*, (Festival de Cannes 1982). Il a fait paraître de nombreuses études sur le cinéma et la musique, dont un livre, *Mozart met en scène le Commandeur* (Les Impressions nouvelles, 1990). De sa collaboration avec de nombreux musiciens est sortie sa récente mise en scène *d'Enjeux* (IRCAM, texte Guy Lelong, musique Gérard Buquet).

Jacques Jouet est membre de l'Oulipo. Il a publié *14 réguliers comprenant leur désir*, poèmes (Saint-Germain-des-Prés, 1977), *Guerre froide, mère froide*, récit (Atelier du Gué, 1978), *Le Bestiaire inconstant*, (Ramsay, 1983), *Romillats*, nouvelles, (Ramsay, 1986), *Qui s'endort*, poésie (Jacques Brémond, 1986), *L'anse*, poème (Limon, 1988), *Des ans et des ânes* (Ramsay, 1988), *Raymond Queneau*, essai (La Manufacture, 1988) et *Les Mots du corps dans les expressions françaises* (Larousse, 1990), ainsi que plusieurs fascicules dans la « Bibliothèque oulipienne »; puis *La Scène est sur la scène. Théâtre I* (Limon, 1994), *Actes de la machine ronde, nouvelles* (Julliard, 1994), *Le Point de vue de l'escargot*

(L'Alsace & Le Verger, 1994), *La Montagne R* (Seuil, 1996), *La Scène usurpée* (Le Rocher, 1997),

Hervé Lagor est un pseudonyme. Les pages présentées dans *Formules* sont extraites d'un roman inédit, *La Vitrine de Nelson Coleman*.

Jean Lahougue est l'auteur de sept livres en prose, dont *Non-lieu dans un paysage* (Gallimard, 1977), *La Comptine des Height* (Gallimard, 1980), Prix Médicis refusé par l'auteur, *La Doublure de Magritte* (Les Impressions nouvelles, 1987) et *La ressemblance et autres abus de langage* (Les Impressions nouvelles, 1989). Son dernier roman, *Le Domaine d'Ana*, paraîtra cet automne aux éditions Champ Vallon.

Pierre Lartigue a publié des textes dans les genres les plus divers : *Ce que je vous dis trois fois est vrai*, poésie (Ryoan Ji, 1982), *Beaux inconnus*, roman (Gallimard, 1988), *Barcelone*, essai (Champ Vallon, 1990), *Le second XVIe siècle, plumes et rafales*, essais (Hatier, 1991), *L'art de la pointe*, essai (Gallimard, 1992), *L'Hélice d'écrire. La sextine*, essai et anthologie (Belles Lettres, 1994), *Un soir Aragon...*, essai (Belles Lettres, 1995) et *La jolie morte*, roman (Stock, 1995).

Guy Lelong. Ancien directeur de publication du « magazine des objets réfléchis » *conséquences* de 1983 à 1991, il a consacré un essai à l'architecture et aux arts plastiques, *Des relations édifiantes* (Les Impressions nouvelles, 1992). Il a collaboré avec des musiciens : Marc-André Dalbavie (*Seuils*, 1992, CD enregistré par l'EIC sous la direction de Pierre Boulez, Ircam, 1996), et Gérard Buquel pour le spectacle musical *Enjeux* (Ircam, 1994). Il prépare un roman intitulé *Le Stade*.

Bernard Magné enseigne à l'université de Toulouse-le-Mirail. Il a consacré à Georges Perec l'essentiel de ses recherches. Parmi beaucoup d'autres publications, citons *Perecollages* (PU du Mirail, 1988) et le *Cahier des charges de La vie mode d'emploi* (en collaboration avec Hans Hartje, éd. Zulma, 1994).

Daniel Marmié est l'auteur d'un livre de poésie holorime *De la tour à la reine* (de Fallois, 1996).

Giovanni Pozzi est professeur émérite de l'université de Lugano, où il a dirigé le centre d'études italiennes. Grand spécialiste de la poésie baroque, il est l'auteur d'une somme fondamentale sur la poésie visuelle classique : *La Parola dipinta* (Adelphi, 1981), ainsi que d'un guide synoptique des procédés ou contraintes de la poésie « ludique » : *Poesia per gioco* (Bulzoni, 1985). Son édition des œuvres complètes du Chevalier Marin fait référence dans le monde entier.

Jacques Roubaud, Professeur émérite de mathématiques, enseigne la poétique à l'EHESS; il est membre de l'Oulipo. Depuis le célèbre I (Gallimard, 1967), son fécond travail poétique s'est accompagné peu à peu d'un vaste ensemble romanesque et « autobiographique » dont le dernier texte est *Mathématique* : qui vient de paraître aux éditions du Seuil. Il est également l'auteur d'un très grand nombre d'ouvrages de théorie poétique, dont *La Vieillesse d'Alexandre* (Maspéro, 1978), qui est un classique.

Bernardo Schiavetta est l'auteur de cinq recueils poétiques en espagnol : *Dialogo*, (Valencia, Prometeo, 1983), Prix Gules; *Formulas para Cratilo* (Madrid, Visor, 1990), Prix Loewe; *Espejos*, (Madrid, Loewe, 1990), *Entrelíneas* (Córdoba Arg., Alción, 1992); et *Con mudo acento*, (Albacete, Barcarola, 1995). Son œuvre a été l'objet de polémiques, notamment lorsqu'il reçut le prix Loewe en 1990. Son premier livre en français, *Texte de Pénélope* paraîtra prochainement aux éditions Noésis.

Gilles Tronchet enseigne à l'université de Paris I. Auteur d'une thèse sur la poétique d'Ovide, il a publié notamment, dans le numéro 10 (1987) de la revue *conséquences*, un ensemble de 14 sonnets, dont la fiction policière dispense aussi force leçons de lecture poétique.

Michel Voiturier est critique d'art et chroniqueur culturel. Animateur aux Affaires culturelles de la province de Hainaut depuis 1969, il dirige aussi des ateliers d'écriture à la Maison de la poésie du Nord/Pas de Calais. Il est l'auteur de très nombreux essais, nouvelles, pièces de théâtre et recueils de poésie. Récemment, il a encore publié « Sur une déchirure si faille » (1996, Mortemart, éd. Rougerie).

Composé en Times, transcodé et mis en pages sous PageMaker™
version 6.S par les soins de la Fondation Noésis.

Achevé d'imprimer en juillet 1997 sur les presses de l'imprimerie
Acco (Leuven) en Belgique.